This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

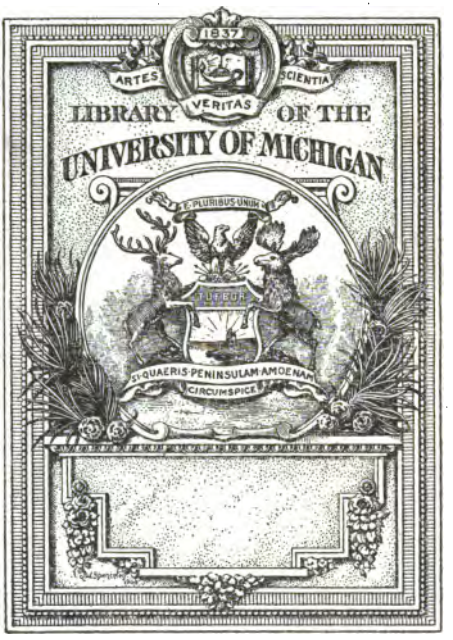
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

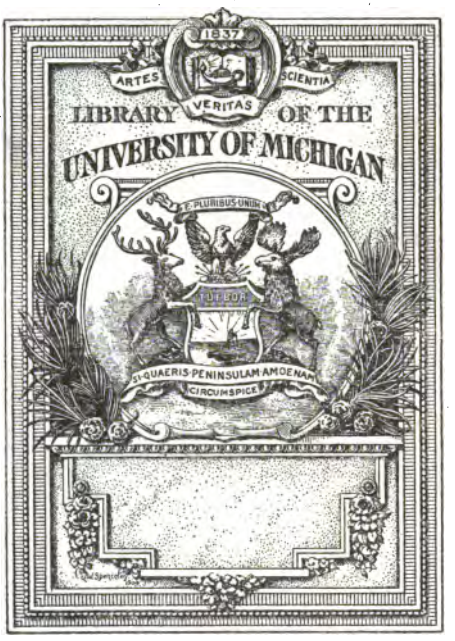
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

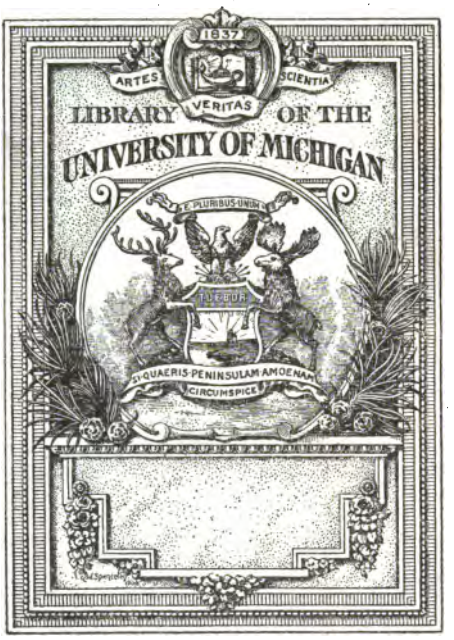
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,424,148


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

III. Band.

Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube.

Vierte Auflage.

Oldenburg und Leipzig. 1894.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Alfred Bulthaupt.

***

Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube.

Vierte Auflage.

Oldenburg und Leipzig, 1894.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

Vorwort zur ersten bis vierten Auflage.

Ich lasse hiermit dem ersten und zweiten Bande meiner inzwischen in fünfter Auflage erschienenen „Dramaturgie der Classiker“ einen dritten folgen. Die Veränderung, die daran mit dem Titel vorgenommen ist, rechtfertigt sich aus mehreren Gründen. Denn einmal habe ich vor kurzer Zeit auch eine „Dramaturgie der Oper“ erscheinen lassen — und Classiker giebt es in der Oper wie im Drama. Dann aber konnten vor der Bezeichnung „Classiker“, obschon sie vieldeutig ist, doch einige der Männer, mit deren dramaturgischem Wirken sich dieser Band beschäftigt, auf keinen Fall bestehen. So empfahl es sich denn, den alten Titel durch einen neuen zu ersetzen, unter dem fortan stets auch die beiden ersten Bände erscheinen werden: „Dramaturgie des Schauspiels“.

Warum aber jene Männer (Gutzkow, Laube) in den Kreis dieser Betrachtungen gezogen wurden, während andere, die sie an dramatischer Kraft um mehr als Haupteslänge überragen und deren Stirn der hellste Glanz des Dichterthums umleuchtet, keine oder nur eine beiläufige Berücksichtigung gefunden haben, das erklärt sich aus dem besonderen Charakter und dem Zweck dieses Buches. Aus der Fülle der künstlerischen Werke gilt es die dramatischen Gesetze zu begreifen, sie so zu begreifen, wie sie der plastisch gestaltenden Phantasie des Dichters unter den besondren

Bedingungen des theatralisch Darstellbaren und dem Zwang der zahlreichen Rücksichten, welche die Bühne von dem Dramatiker heischt, ahnungsvoll aufgegangen sind. Es ist u. a. im Vorwort zum ersten Bande nachdrücklich betont worden, daß das Dichterische nicht das Dramatische, das Dramatische nicht das Theatralische ist. Selten finden sich die drei Elemente „innig gesellt"; bald täuscht uns ein bloßer Theatereffect über das Fehlen der dramatischen Gesetzmäßigkeit, bald ordnet sich das Dramatische schlecht in den Raum und die perspectivischen Gesetze der Bühne, bald vergißt die dichterische Phantasie, ganz an ihre Träume hingegeben, daß das Drama keine breiten lyrischen Verweilungen gestattet. Eins wird sich fast immer dem andern vordrängen, und das schlechthin vollkommene Gebild, das einer jeden Kraft in jedem Augenblick die gleichen Rechte zugesteht, suchen wir überhaupt wohl vergebens. Welches von den drei Elementen dabei die geringste Ehre zu beanspruchen hat? Wenn denn einmal gewählt werden muß: ohne Zweifel das theatralische. Das heißt: ist ein Werk nichts weiter als bühnenwirksam, dann hat es bescheiden vor jenen zurückzutreten, die diesen Vorzug entbehren, ihn aber durch dramatische Gewalt und dichterische Schönheit und Größe mehr als reichlich ersetzen. Nur vergesse man nie, daß das Fehlen des theatralischen Charakters von den dramatischen Dichtern fast niemals beabsichtigt, sondern daß es in den allermeisten Fällen nichts als das Zeichen der Schwäche und des Ungeschicks ist, das sich der bühnenmäßigen Zucht nicht hat anbequemen können. Wie unsere größten Dichter, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller in steter Fühlung mit dem Theater schufen, seiner Gesetze kundig, auf die Erfüllung derselben bedacht, so haben auch Heinrich von Kleist, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig heiß um den Bühnenlorbeer gerungen, und es darf ohne weiteres vorausgesetzt werden, daß er das Ziel und die Sehnsucht aller derer ist, die in dramatischen Formen dichten. Seiner großwortigen Verachtung darf man daher immer mißtrauen. Entweder hängt der angeblich so „leichte Kranz" den Verächtern zu hoch, oder ihr Thun straft ihre Worte Lügen. Wir werden im Laufe dieser Untersuchungen der Erscheinung begegnen, daß

ſelbſt hervorragende Dichter, die mit der Praetenſion der trotzigſten Eigenart und Unabhängigkeit auftreten, ſich alsbald zu allen möglichen Conceſſionen verſtehen, ſobald ihnen nur von fern eine theatraliſche Aufführung winkt. Dann giebt der eigenartige und todesmuthige Poet plötzlich eine Scene Preis, die er ſelbſt als das A und O ſeines Dramas bezeichnet hat, und vernichtet dasſelbe damit im Kern. Das iſt bedauerlich, und doch kommt es öfter vor, als man denkt. Was aber beweiſt ein ſo ſchwächliches Nachgeben anders, als daß der Dichter dem Theater ſeine Huldigung darbringt, und daß er den Proceß ſeines Schaffens erſt dann als beendet und gekrönt anſieht, wenn ſeine Geſtalten auf der Bühne körperliches Leben empfangen haben? Das iſt auch ganz natürlich. Im letzten Grunde ſchafft *jeder* Dramatiker für das Theater, und thut er es nicht in dem ſchlechten Sinne der Routiniers, dann thut er es in dem höheren und höchſten, daß ſein Werk das Ideal des Dramas verwirkliche: dichteriſch, dramatiſch und theatraliſch zugleich zu ſein. Wer ſich von den theatraliſchen Geſetzen und Rückſichten durchaus emancipiren will — gut, der ſei dann aber wenigſtens beharrlich und ſchließe mit dem Theater nicht bei erſter Gelegenheit einen *ſchimpflichen* Frieden. Wo nicht, ſo füge er ſich ihnen von vornherein. Wohl legt dem Genius die Bühnenzucht in gewiſſem Sinne eine Feſſel an. Aber indem ſie ihm ein enges Grenzgebiet anweiſt, fordert ſie ihn auch auf, den Satz zu bewahrheiten, daß ſich erſt in der Beſchränkung der Meiſter zeigt. Und folgt er dieſem Ruf, lernt er die theatraliſchen Geſetze begreifen, die fern von bloßer Willkür ebenſo wohl aus natürlichen Keimen erwachſen und organiſch geworden ſind wie unſer ganzes Culturleben, dann wird er in ihrem Dienſt auch eine Bedeutung und eine Macht über ſein Land und ſeine Zeit erlangen, die ihm im feſſelloſen Fluge der Phantaſie nie beſchieden worden wäre. Was hätte ein Genius wie Grabbe unſrem Volke werden können, wenn er ſich im Dienſt der Bühne erzogen haben würde! Welch' ein Feuerſturm dichteriſcher Phantaſie, welch' ein Blick für die ſcharfe Wirklichkeit des Lebens! Einige Scenen im „Hannibal“ und „Napoleon“ ſtellen dieſen Mann unter die erſten dramatiſchen Genies aller Zeiten. Aber ſein

ungesunder Geist verschmähte es, den Gesetzen des Theaters zu gehorchen, obwohl es nicht an Beweisen fehlt, daß er es zu thun vermocht hätte. Bald fuhr seine Phantasie meteorgleich schwärmend durch die Himmel, lyrische Funkengarben ungemessen nach allen Richtungen verstreuend, bald versuchte er die Folianten der Weltgeschichte in dramatische Epigramme zu pressen. Und so lebt er nur im Gedächtniß und der Bewunderung einiger Weniger, die sich durch seine Schrullen und Ungeheuerlichkeiten nicht stören lassen, und das Volk weiß Nichts von ihm. Und doch hätte sein Name Allen durch das Theater unauslöschlich eingeprägt werden können.

Das also ist der Grund, warum nicht ein Genius wie Grabbe, der dem Theater keine Förderung gebracht, sondern Bühnenschriftsteller wie Gutzkow und Laube hier ihren Platz gefunden haben. Aber gerade in der Beurtheilung dieser wird man einen Maßstab dafür gewinnen können, was der Verfasser von den Geheimnissen der theatralischen Wirkung hält. Es giebt gewisse Regeln und Gesetze, die der dramatische Dichter nicht ignoriren darf, wenn er auf dem Theater erfolgreich sein will, aber sie haben nur dann Werth, wenn sie einem wirklichen Poeten und einem wahrhaften Dramatiker nützen. Geradezu verwerflich sind aber jene schlauen Gaukelkünste der Bühnentechnik, die auf keine natürlichen und künstlerischen Bedürfnisse zurückzuführen, sondern die nichts weiter als Mittel zur Ueberlistung urtheilloser Zuschauer sind. Diese habe ich stets, wo ich sie zu finden glaubte, ohne Schonung aufgedeckt. Daß ich dabei zu streng verfahren sein sollte — diesen Vorwurf habe ich hoffentlich nicht zu besorgen, denn nie hat mich eine andere Rücksicht als die der Kunst geleitet, die höher als das Kunstwerk und weit höher als der Künstler steht. Wo es das Höchste gilt, da müssen die kleineren Geister auf den Nimbus verzichten, mit dem die Biographen sie verklären, und es versteht sich von selbst, daß die Verfasser des „Königsleutenant" und der „Karlsschüler" in dem Thronsaal, auf dessen goldenen Stühlen Shakespeare, Goethe und Schiller ragen, mit dem Posten der Thürhüter vorlieb nehmen müssen. Sollte ihnen dieser gelegentlich nicht eben freundlich angewiesen

sein, so vergesse man nicht, daß darin gerade eine Anerkennung des Einflusses liegt, den sie noch immer auszuüben vermögen. Hätte sich ihre Wirkung, auch ihre schädliche und verwirrende Wirkung, bereits völlig verflüchtigt, so würde es sich eines scharfen und leidenschaftlichen Wortes nicht verlohnen. Verlohnt es sich dennoch, so bedeutet das soviel, als daß jene Todten noch immer leben: ein Eingeständniß, das sie ehren heißt. Das also macht mir keine Sorge. Bekümmern würde es mich nur, wenn ich einem Genius nicht gegeben, was ihm gebührt, und wenn ich jede dichterische Regung, jede dramatische Wahrheit, jede technische Tüchtigkeit und vor Allem jedes ehrliche Bemühen nicht nach Verdienst anerkannt hätte. Aber auch in diesem Punkte spricht mich mein Gewissen frei. Insbesondre werden die Anhänger Laubes, wofern sie etwas mehr als bloße Bühnenroutiniers sind, finden, daß ich ihm, der doch nichts weniger als ein Dichter und ein großer Dramatiker war, als theatralischem Techniker und Bühnenleiter vollauf gerecht geworden bin.

Eine andre, immerhin mögliche Frage, warum der Kreis mit diesen Männern geschlossen und nicht etwa auch der eine oder der andre lebende Dichter ihnen zugesellt sei, habe ich von den Kennern der beiden ersten Bände gleichfalls nicht zu gewärtigen. Hat man die Todten wie Lebende, so hat man die Lebenden wie Todte zu beurtheilen, als wohnten sie im wunschlosen Reiche der Schatten, wo die Gefühle der Liebe und des Hasses, der Feindschaft und der Schonung verstummen — und eines so reinen, von Parteilichkeit unbeeinflußten Urtheils würde ich mich befleißigt haben. Aber dies Werk ist keine Geschichte des Dramas, keine Regensburger Walhalla und keine Münchener Ruhmeshalle, und selbst der größte Heros steht nicht um seiner selbst willen hier. Sie Alle, die Großen und Kleinen, sind nur die Sonnen, die uns das Licht geben, nach dem wir begehren, die uns die Gesetze verkünden, nach denen die himmlischen Gestirne ihre Bahn vollenden. Was der Planet Mars den großen Kepler lehrte, hätte ihn auch die Venus lehren können. Das haben seltsamerweise einige Musiker trotz der ehrenvollen Aufnahme, die sie meiner „Dramaturgie der Oper“ bereitet haben, nicht begriffen,

als sie die Bemerkung machten, dieser oder jener Meister fehle in dem Buche. Von solch' einem Mißverständniß ist meine „Dramaturgie des Schauspiels" fast völlig verschont geblieben. Daß die Auswahl nicht blind getroffen werden konnte, verstand sich gleichwohl von selbst. Lag es doch so nahe, zunächst von denen zu lernen, die am Hellsten strahlen, die unserm geistigen Leben die nächsten, die theuersten sind, und nach und nach erst in die weitere Ferne zu schweifen. Gewiß hätte uns auch das Werk eines Lebenden manch' werthvollen dramaturgischen Aufschluß geben können — aber die Abgeschiedenen gewährten mir Alles, was ich suchte. Es ist ja aber nicht ausgeschlossen, daß der Kreis dermaleinst, wenn sich das Verlangen einstellen sollte, abermals erweitert werde.

Ohnehin müssen dem Buche ja für spätere Auflagen Ergänzungen und Nachträge vorbehalten bleiben, denn das Leben überholt es unablässig. Immer wird Pietät und Speculation der Bühnenleiter ein bis dahin wenig beachtetes und für untheatralisch geltendes Drama eines großen Dichters der Bühne zu gewinnen trachten, und der Neubelebung einiger Dramen Grillparzers und Hebbels, die inzwischen in Berlin, Wien und anderorten stattgefunden, der „Jüdin von Toledo", des „Gyges" u. a. werden andre folgen. Mein Urtheil haben die wirklichen und scheinbaren Erfolge derselben bislang nicht ändern können. Sollte das aber je der Fall sein, dann versteht es sich von selbst, daß ich von der Praxis lernen und daraus kein Hehl machen werde.

Ueber die Art der Untersuchung und Darstellung habe ich nichts Neues mehr zu sagen. Sie hat den allgemeinsten Beifall gefunden, und ich bin ihr getreu geblieben, weil ich sie für die einzig richtige und überzeugende halte. Nicht um einen Schritt glaube ich vom Weg der Erfahrung abgeirrt und der alten metaphysischen Aesthetik verfallen zu sein, die das künstlerische Genießen und Betrachten so heillos verwirrt und erschwert hat. Auch in dieser Beziehung darf ich mich auf das Vorwort zum ersten Bande berufen. Doch schien es mir wünschenswerth, die allgemeinen Wahrnehmungen, die ich durch meine Untersuchungen glaube gewonnen zu haben, den Lesern bequemer nachzuweisen, als es bisher geschehen. Es

ist darum auch diesem Bande wie dem ersten und zweiten ein Register beigegeben worden, das außer den Namen auch die in der „Dramaturgie“ angestellten aesthetischen und dramaturgischen Betrachtungen aufführt, soweit sich dieselben unter ein Schlagwort bringen ließen. Das war durchaus nicht immer der Fall. Von dem Inhalt der „Dramaturgie“ würden die Register der drei Bände somit noch keine erschöpfende Vorstellung geben. Ich kann darum den Leser nur bitten, der Darstellung ruhig von Anfang an zu folgen und mit dem Verfasser aus der Betrachtung des Kunstwerks selbst die Gesetze zu gewinnen, die in ihnen verborgen ruhen und die sich von ihrem mütterlichen Boden ohne Schaden nicht trennen lassen. Findet er dann, daß ich ihn richtig geführt, daß ich Wahr und Unwahr, Schön und Häßlich mit den zutreffenden Namen bezeichnet, daß ich einige künstlerische Gesetze nachgewiesen oder für einen schwer zu beschreibenden aesthetischen Eindruck die bezeichnende Formel gefunden, vor Allem aber, daß ich durch die künstlerische Betrachtung die Freude seines künstlerischen Genießens gesteigert habe, dann würde auch dieser Band seinen Zweck erfüllt haben.

Bremen, Juni 1894.

Heinrich Bulthaupt.

Inhalt.

	Seite
Grillparzer	1
Hebbel	95
Otto Ludwig	197
Gutzkow	255
Laube	313

Grillparzer.

Grillparzer.

Im Sommer des Jahres 1816 machte ein junger Concepts-praktikant von der Wiener Finanzkammer dem Secretär und eigentlichen Leiter des Hofburgtheaters, Schreyvogel, der unter dem Namen West auch dem größeren Publikum durch seine graziöse Uebersetzung und Bearbeitung von Moretos „Donna Diana" allgemein bekannt geworden ist, einen Besuch; zurückhaltend und zaghaft, denn der junge Mann hatte es unternommen, einige Scenen aus Calderons „Leben ein Traum" (die erste Hälfte des ersten Actes) in gereimten Versen zu übersetzen. Diese Talentprobe war in der Wiener Modenzeitung abgedruckt und auf Kosten einer andern, die am 4. Juni in der Burg zur Aufführung gelangt war, von dem Redacteur Wilhelm Hebenstreit in tendenziöser Weise angekündigt worden. Leider erfuhr Grillparzer zu spät, daß sein Rival, den man ihm als einen gewissen Wendt bezeichnet hatte, kein anderer als West-Schreyvogel war, den er als einen Freund seines Vaters kannte und als bewährten Kunstwart verehrte. Die Folgen der freundschaftlichen Reclame waren Streitigkeiten und Verstimmungen auf allen Seiten, und um ihnen die Spitze abzubrechen unternahm es der junge Jurist und Finanzpraktikant endlich, dem einflußreichen Dramaturgen einen Besuch zu machen und ihn für den Unglimpf, den er erfahren, gleichsam um Entschuldigung zu bitten. Der kränkliche, blasse, blauäuige Jüngling hieß Franz Grillparzer.

Diese höfliche Visite wäre an sich ziemlich gleichgültig, wenn sie uns nicht daran erinnerte, daß der Schatten Calderons es war, der dem Dichter die Pforte zum Ruhm und zur Unsterblichkeit öffnete. Denn diese sprang in der Unterredung des jungen Uebersetzers mit Schreyvogel plötzlich vor ihm auf, und

er zauderte nicht, ihre Schwelle zu betreten. Freundlich hatte der erfahrene Mann den Neuling aufgenommen, seine Ueberſetzung gelobt, ſeiner Begabung eine Zukunft verheißen, und als nun das Geſpräch auf Grillparzers eigene Schöpfungen kam, ſoll ihm der Jüngling nicht eben muthig von ſeiner im Knabenalter geſchriebenen Tragödie „Blanca von Caſtilien“ erzählt haben. Dies kühn gedachte, planvoll angelegte und in hohem dichteriſchem, obſchon noch ganz verſchwommenem Tone vorgetragene Jambendrama war nicht die einzige dramatiſche Dichtung, die er bis dahin vollendet hatte. Aus der Zeit von 1807—1809 ſtammt ein in Proſa geſchriebenes einaktiges bürgerliches Schauſpiel „Die Schreibfeder“, das in ſeiner Uebertreibung des bürgerlichen Tugendſinns und ſeiner grotesken Ueberzeichnung eines polternden Ehrenmannes wie eine tolle Parodie auf Iffland wirkt; aus dem Jahre 1811 ein galantes Alexandrinerluſtſpiel „Wer iſt ſchuldig?“ Und neben dieſen ausgeführten hatten ihn zahlreiche Entwürfe beſchäftigt, die unvollendet blieben: ein „Herzog Robert von der Normandie“, eine „Roſamunde“, ein „Spartakus“, ein „Alfred der Große“, ein „Fauſt“ ſogar. Beiläufig entwickelte er im Laufe des Geſprächs einen andren tragiſchen Stoff, der ihn gerade lockte, und dieſer war es, den er auf Schreyvogels lebhaften Rath ſofort zu geſtalten begann. Wie ein Fieber ergriff es den Poeten; bald ſtockte ihm die Erfindung, bald packte ihn die Inſpiration wieder ſo jäh, daß ſein zarter Körper darunter litt. Der furor poeticus hatte ſich ſeiner bemächtigt, und mit faſt unheimlicher Eile wuchs ihm unter den Händen das Werk. Schreyvogel erklärte ihm (wie Grillparzer unter dem 3. September 1816 in ſeinem Tagebuch bemerkt) „mit Wärme und Wahrheit, daß er ein Dichter ſei“; er berieth ihn, bewog ihn zu Aenderungen, änderte ſelbſt, erreichte es auch, daß der ſonſt eigenwillige Jüngling auf ſeine Vorſchläge einging, und ſah ſo, mit immer wachſender Liebe und Sorge, den Tag der erſten Aufführung herannahen, die auf den 31. Januar im neuen Jahre angeſetzt war. Die Proben beſtärkten ihn in ſeinen Hoffungen, er erwartete nun „wie Alle“ einen großen Erfolg. Der traf ein, das Stück reüſſirte vollkommen, und bald wiederhallten die Bretter aller großen und kleinen Bühnen von den Worten:

„Ja ich bin's, du Unglückſel'ge,
Ja ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir."

Die „Ahnfrau" hatte ihren Siegeslauf begonnen.

Wir ſind verſucht zu lächeln, wenn wir ſie nennen hören. Der ganze Ungeſchmack und Plunder kleiner Wanderbühnen wird uns dabei lebendig, und haarbuſchige Geſellen ſehen wir vor uns, die mit blutrünſtiger Stimme den Jaromir ſpielen. Wie etwas längſt Ueberwundenes möchte uns das wunderliche Stück anmuthen, von Moderluft umwittert, wie das graue Geſpenſt, das durch ſeine Handlung ſchreitet, und das für den Dichter ſo verhängnißvoll wie für das Haus Borotin geworden iſt. Denn die literariſche Kritik belaſtete die „Ahnfrau" alsbald mit dem Makel der Schickſalsdramatik, und ihn hat Grillparzer auch nach ſeinem Tode noch in der Schätzung einer großen Schaar ſonſt gebildeter Deutſcher fortſchleppen müſſen, ſelbſt dann noch, als dem in ſeinem Wien gealterten und vergeſſenen Manne kurz vor ſeinem Ende eine künſtleriſche Auferſtehung und Verklärung widerfuhr, wie er ſie weder erwartet und geträumt noch ſelbſt gewünſcht hatte, und wie ſie in gleicher Herrlichkeit nur wenigen Sterblichen zu ihren Lebzeiten beſchieden geweſen. Es war während der langen Zeit von mehr als vierzig Jahren, als hätte Grillparzer nie etwas anderes als die „Ahnfrau" geſchrieben. Und doch iſt dies rohe und trotz Allem ſo ungemein talentvolle Jugendſtück in ſeinem Schaffen vereinzelt geblieben, und wandelt das Schickſal ja noch einmal durch ſeine Dramen (wie im „Goldenen Vließ"), dann thut es das in ganz anderer Geſtalt, lichter, größer, und mit leiſeren Schritten. Gebilde voll warmen, wohligen Lebens haben den düſteren Spuk des ſchuldbeladenen Weibes längſt verſcheucht und gebannt; marmorne Glieder ſehen wir ſich regen, aber nicht hart und kühl — ein jugendliches Morgenroth breitet ſich über ſie, durch ihre Adern ſcheint es zu fließen, und von ihren Lippen löſt es ſich wie ein warmer Liebeshauch. Menſchen ſind es, die ſich mild und weich an unſer Herz legen, Schöpfungen, die aus einem Reiche zu ſtammen ſcheinen,

wo die Classicität des Hellenenthums und die Romantik des Mittelalters sich verschmelzen, Wesen, die einem Dichter ihr Dasein danken, der den größten Reiz, den der Persönlichkeit, besitzt, kenntlich in jedem Wort, in jeder Wendung, und doch im Grunde so schwer zu beschreiben wie der Zauber eines Antlitzes, die Schönheit einer Landschaft, der Duft einer Rose oder Nelke. Dieser zartgeartete Poet ist aber zugleich ein großer Dramatiker und Theaterschriftsteller, und auf das Eigenartigste mischt sich in ihm das Planvolle dieser Kunst mit dem ungehinderten, naiven Sichausleben des rein Dichterischen. Die Betrachtung wird uns zeigen, zu welch' besonderer Wirkung.

Schon in dem Vorbericht zur ersten Auflage der „Ahnfrau" (Wien 1807), der in allen Auflagen der Wiener Ausgabe und in den Nachdrucken wiederholt wurde, vertheidigt Grillparzer sein Drama mit Nachdruck und Empfindlichkeit gegen den Vorwurf, es sei eine Schicksalstragödie. Nun unterliegt es zwar keinem Zweifel mehr, daß dieses Vorwort, sei es nun ganz oder theilweise, nicht von dem Dichter, sondern von Schreyvogel herrührt; aber wenn er auch (in seinen nachgelassenen Papieren) die Autorschaft mit einer gewissen Gereiztheit ablehnt, so konnte es ihm doch nicht fremd sein; und hätten die dort niedergelegten Ueberzeugungen den seinen schnurstracks widersprochen, er hätte es sicher nicht unangefochten seiner Wege ziehen lassen. In jenem Vorbericht findet sich nun aber die Behauptung, daß sein Trauerspiel keine Spur von dem „abgeschmackten Irrglauben" enthalte, den man ihm habe andichten wollen; daß es dem Verfasser nie in den Sinn gekommen sei, „Verbrechen durch Verbrechen entsühnen zu lassen und in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen ein neues System des Fatalismus darzustellen." Er leugnet, mit jener Schule von Dramatikern, zu der man ihn zähle, die geringste Beziehung zu haben und verbittet es sich, ihm die Ungereimtheiten zur Last zu legen, die andere begangen, genau so, wie er in einem Gespräch mit Robert Zimmermann erklärt hat: „Was da vom Schicksal drinnen steht, das ist nicht von mir," und „Schreyvogel habe die Schuld vom Geschlecht her hineingebracht". Dabei beruft er sich in der Vorrede auf Shakespeare und be-

ſonders auf Calderon, „die den abergläubiſchen Wahn finſterer Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetiſchen Zwecken benutzt, als es in der Ahnfrau geſchehen“, und verweiſt auf das heidniſche Walten des Schickſals in zwei Dramen des chriſtlichſten aller Dichter, in der „Andacht zum Kreuz“ und dem „Fegefeuer des heiligen Patrik“. Aber dieſer Vorbericht wendet ſich doch nur ſehr unbeſtimmt und allgemein gegen die eigentliche Anklage, und wenn man das Drama ſelbſt unbefangen betrachtet, fühlt man, daß es um Grillparzers oder ſeines Vertheidigers Gründe übel beſtellt iſt.

Die Stammmutter eines gräflichen Hauſes iſt von dem Gemahl in den Armen ihres Buhlen getödtet worden — mit einem Stahl, der wie ein ewiges memento in einem der Säle des Schloſſes, in welchem das Stück ſpielt, aufgehängt iſt. „Ruhe ward ihr nicht vergönnt“, ſagt ein ergrauter Diener des Hauſes,

„Wandeln muß ſie ohne Raſt,
Bis das Haus iſt ausgeſtorben,
Deſſen Mutter ſie geweſen,
Bis weit auf der Erde hin
Sich kein einz'ger Zweig mehr findet,
Von dem Stamm, den ſie gegründet,
Von dem Stamm der Borotin.
Und wenn Unheil droht im Hauſe,
Sich Gewitter thürmen auf,
Steigt ſie aus der dunklen Klauſe
An die Oberwelt herauf.“

Und das Unheil kommt. Das Haus der Borotin droht zu erlöſchen. Nur eine Tochter lebt noch — ein Sohn iſt in früher Zeit verſchwunden, geraubt oder getödtet — wer weiß —, wahrſcheinlich aber ertrunken, denn die ſonſt immer geſchloſſene Gartenpforte, die auf einen Weiher des Schloſſes führt, ſtand an jenem verhängnißvollen Tage offen, als ſich der Kleine von der Wärterin verlief um nie wieder zu kommen, und ſein Hut ſchwamm auf dem Waſſer. Die Tochter, Bertha, wird kurz vor Beginn der Handlung im Walde aus Mörderhänden von einem Manne befreit, deſſen Herz ſich mit dem ihrigen ſofort verbindet — und dieſer Mann, der im Hauſe Borotin unter dem Namen

eines Herrn von Eschen Zuflucht sucht, ist der gefürchtete Räuberhauptmann Jaromir, der Schrecken des Landes, auf dessen Spur die Soldaten hetzen. Er ist aber noch mehr: er ist der in jener Unheilsstunde von Banditen geraubte Sohn des Grafen, der Erbe des Schlosses Borotin, er ist Berthas eigener Bruder! Unheil genug, aus blinden Zufällen entsprungen! aber noch nicht genug für die erlösungsbedürftige Ahnfrau und den Dichter. Den Schicksalsdolch, der einst die erste Gräfin Borotin niedergestreckt, reißt Jaromir, magisch von seiner blitzenden Scheide angezogen, vom Pfeiler herab, und zum Kampf mit den Verfolgern der Räuber hinausstürzend, tödtet er mit ihm unwissend gerade den eigenen Vater, der sich den Soldaten trotz seiner Jahre und seiner hohen Stellung angeschlossen. „Dieser war es, dieser Dolch?" flüstert der Sterbende —

„Ja, du bist es, blutig Eisen,
Ja, du bist's, du bist dasselbe,
Das des Ahnherrn blinde Wuth
Tauchte in der Gattin Blut.
Ich seh' dich und es wird helle,
Hell vor meinem trüben Blick!
Seht ihr mich verwundert an?
Das hat nicht mein Sohn gethan.
Tiefverhüllte finstre Mächte
Lenkten seine schwache Rechte."

Die Geschicke vollenden sich. Bertha endet im Wahnsinn, Jaromir an der Brust des ruhelosen Gespenstes, das seiner Geliebten so unheimlich gleicht, und das die Arme nach ihm ausstreckt, eben als die Wächter des Gesetzes nahen, um ihn zu verhaften. Damit ist das Schicksal ersättigt; der Schemen selbst schließt des Hauses Pforte zu und kehrt in die Todtenkammer zurück, in der jetzt Borotins ganzes Geschlecht vermodert.

Sehen wir einmal von dem Gespenst ab, das augenfällig Realität für sich hat, und das der Dichter mit gleichem Rechte beschwören durfte wie Shakespeare den Schatten des alten „Hamlet", die Don Juan-Dichter und -Componisten das Standbild, und alle Poeten sonst, von Aeschylus bis auf die Neuesten ihre Gespenster — sehen wir von ihm als solchem ab, denn an

und für sich hat es mit der Schicksalsidee Nichts zu thun — aber waltet wirklich nicht in der Dichtung eine außerhalb der Menschennatur stehende Macht, gegen die unsere Empfindung sich sträubt, die wir nicht anerkennen können und wollen, weil sie unsern sterblichen Augen nicht als Gesetz und Ewigkeit, sondern als Zufall und blinde Laune erscheint? Und besteht nicht eben das Walten des Fatums darin, daß es solche von dem Wollen des Menschen unabhängige Zufallsverbindungen benutzt, um unsere Geschicke in einer Weise zu wenden, wie unsre eigene Berechnung, unsre Kraft und Leidenschaft es nie vermocht hätte? Ohne allen Zweifel. Daß dahinein ein Moment des Glaubens spielt, ist wohl auch sofort klar. Denn es kommt ganz auf die Hörer oder auf die Stimmung an, die der Dichter diesen vermittelt, ob solche „Zufälle" im speciellen Sinne für uns „Zufälle" sind und bleiben sollen, also bloße mechanisch eintretende Complicationen, die keinerlei höherer Ordnung dienen; oder ob eine überirdische Macht sie lenkt und Pläne mit ihnen verfolgt, die sich der menschlichen Einsicht entziehen. Je mehr aber solche Zufälle sich in einer gewissen Richtung nach einem Grundgedanken bewegen, je planvoller sie uns demnach erscheinen, um so mehr werden wir den Eindruck des Fatalistischen erhalten — und dies ist der Fall der „Ahnfrau". Alles, was in ihr geschieht, dient ganz wie die Begebenheiten, die bereits vor dem Drama liegen, einem einzigen Plan: der Vernichtung des Borotinschen Hauses, zu der die Ahnfrau selbst die blutlose Hand bieten muß. Was die Menschen nicht nur nicht wollen, ja was sie mit aller Kraft abwehren würden, wenn sie es kommen sehen und wenden könnten, das will das Schicksal, und dies ist es schließlich ganz allein, welches seinen Willen durchsetzt.

Dabei braucht das, was wir die „Willensfreiheit" der Menschen nennen, gar nicht aufgehoben zu sein. So thöricht ist kaum ein einziger Poet gewesen, daß er seine vom Fatum geleiteten Personen des Anscheins der Freiheit und Ungebundenheit in ihrem Handeln beraubt hätte. Das Schicksal lähmt sie nie oder doch höchst selten, es lenkt sie nur ohne daß sie es spüren, und der begabtere Dichter wird ihren Charakter immer so

geſtalten, daß derſelbe in einem gewiſſen Verhältniß zu dem über ſie hereinbrechenden Schickſal ſteht und es, ſofern es ein trauriges oder tragiſches iſt, bis zu einem gewiſſen Grade ſelbſt verſchuldet zu haben ſcheint. Aber auf dieſen Schein der Freiheit kommt es auch gar nicht an, um ſo weniger, als er auch in ſolchen Fällen, wo die Menſchen völlig ungehindert, ohne die Beſtimmung des Fatums, handeln, doch vor der ſtrengen Betrachtung niemals Stand hält, ſondern immer und überall nur Schein bleibt. Denn ob man an die Stelle des „Schickſals“ nun das „angeerbte Blut“ ſetzt, das Grillparzer in der Vorrede zur „Ahnfrau“ für die tragiſche Verwicklung ſeiner Perſonen verantwortlich machen möchte, ob man von dem immanenten Geſetz in der Bruſt der Menſchen oder von der allweiſen Gottheit redet, ohne deren Willen Nichts auf Erden geſchieht — immer folgen doch die Kinder des Staubes einer unvermeidlichen Macht, die zu beugen über ihre Kraft hinaus geht, und aus dem Cirkel des Cauſalitätsgeſetzes hat ſich noch kein Denker befreit. Moraliſch wie aeſthetiſch giebt dieſe Erkenntniß für unſer Urtheil jedoch nicht den Ausſchlag. Für unſer ſittliches Empfinden genügt es, daß wir uns in jedem Moment praktiſch frei fühlen, und die Verantwortung für unſere Thaten wälzen wir nur dann ab, wenn eine krankhafte Störung uns zu einer normalen Entſchließung unfähig gemacht hat — aeſthetiſch aber ſind wir befriedigt, wenn den Menſchen ſo geſchieht, wie ihnen nach ihren Thaten geſchehen mußte. Daß die äußeren Mächte ſie mitbeſtimmen helfen, leugnet dabei Niemand, aber wir wägen im Leben wie in der Kunſt wohl ab, wie weit dieſer Einfluß in den Calcül hätte mit eingerechnet werden müſſen oder dürfen, oder wie weit er ganz außerhalb der natürlichen Berechnung liegt. Geſchieht dies letztere, tritt etwas Ungewolltes und Unerwartetes in die Bahn der Menſchen, dann reden wir im Leben nicht mehr von Freiheit und Verdienſt, ſondern von Glück und Unglück — und legt ſich die feindliche Macht ſo tückiſch in den Weg der Menſchen, daß ſie ſein Verderben herbeiführt, dann ſprechen wir, wenn der Dichter gleichſam den Anwalt dieſer Verderberin macht und an dem Untergang ſeiner Geſtalten ſein aeſthetiſches Vergnügen hat, vom Fatalismus, vom Schickſal und der

Schickſalstragödie. Alſo nicht die Beſtimmung des Menſchenloſes durch höhere, unlenkbare Einflüſſe (ſei es nun der Gott über den Wolken oder in der Bruſt der Menſchen, der ſie übt) genügt ſchon, um dieſen Begriff feſtzuſtellen — eine ſolche Beſtimmung findet in jeder Religion, jeder Philoſophie, jeder naturwiſſenſchaftlichen Lehre ihren Platz — ſondern die ganz unberechenbare, grauſame Art der höheren Macht, die Menſchen gegen ihren Willen und ihr Intereſſe einem von ihr entworfenen, oft ganz abenteuerlichen und unvernünftigen Plan dienſtbar zu machen, beſtimmt den Begriff des „Schickſals“ im Drama.

Erweckt nun ein ſolches „Schickſal“ in allen Fällen unſer Mißbehagen? Nicht unbedingt. Es kommt darauf an, *wie* es ſich äußert, und wie weit der Dichter uns ſeine Menſchen gleichſam mit den dunklen Gewalten verbündet und auf ihren Ton geſtimmt zeigt. Der „König Oedipus“ iſt ohne alle Frage eine Schickſalstragödie; der Held iſt zwar von jener kühnen und ſtolzen Art, die den Blitzſtrahl gar leicht auf ihr Haupt herablenkt, aber ſein hochgeſtimmter Muth ſteht zu den Gräueln, die ihm widerfahren, doch nicht entfernt in Beziehung. Wie kann er auch nur ahnen, daß der Mann, dem er im phociſchen Engpaß auszuweichen ſich weigert und den er im Streite erſchlägt, ſein eigener Vater iſt? Daß er in der Wittwe des thebaniſchen Königs ſeine eigene Mutter zum Weibe gewinnt? Zwar hatte ein Orakel ihm dies Fürchterliche geweiſſagt, aber um ihm zu entgehen, verließ der Ahnungsloſe ja Korinth und ſeine Pfleger, die er für ſeine leiblichen Eltern hielt. Nicht die Tödtung irgend eines beliebigen Mannes, nicht die Heirath irgend einer verwittweten Königin rächt ſich an dem kühnen Beſieger der Sphinx — daß es Vater und Mutter waren, das ſchmettert ihn zu Boden und ſtürzt ihn in die Nacht der Blindheit; das *Ungewollte*, ſcheu Gemiedene wird ſein Untergang. Nun nimmt aber der Grieche auch das ärgſte Leid, das ihm widerfährt, ſo zwieſpaltlos wie ein Verdientes aus der Hand der Götter, daß dies hohe Gefühl der Einheit des Menſchen mit dem himmliſchen Willen ſich auch auf die Zuſchauer überträgt und wir, von dem großen Ton der Dichtung nahe an die Pforten der Ewigkeit geführt, hinter denen die Schickſale der Sterblichen ge-

wogen werden, erschreckt und ergeben mit dem Getroffenen unser Haupt vor dem Unfaßbaren beugen. Wir sagen uns, vom Dichter so gestimmt wie sein Held, daß nicht in der kleinen Menschenbrust allein die Mächte walten, die uns den Königsmantel oder das Leichentuch weben, und vor der unberechenbaren Herrscherin, die unsere Pläne wie die Steine eines Bretspiels durcheinander wirft, begeben wir uns zitternd unserer ärmlichen Freiheit. Zitternd und dennoch *erhoben*! Wir lernen vor einem Gesetze verstummen, das wir zwar nicht verstehen, dem wir aber, wie es allmächtig ist, auch jedes Recht zuerkennen. Es weiß mehr als wir, sagen wir uns, es wird weise sein — und die Haltung der Dichtung ist es, die dies Gefühl in uns wirkt.

Ganz der nämliche Eindruck ist es, den die „Braut von Messina" hervorbringt, eine Schicksalstragödie wie der „Oedipus". Auch in ihr handeln die Menschen frei, das heißt: ihre Thaten sind auf ihre psychologischen Eigenschaften gepflanzt, und sofern sie von den dunkeln Orakeln Kunde haben, suchen sie ihnen auszubeugen, wie Oedipus es thut. Aber auch in ihr steht das Aergste, was geschieht, außerhalb der Berechnung und des Willens der Menschen. Wenn Cesar den Manuel, seinen Bruder, den er doch kennt, niederschlägt, dann begeht er freilich eine furchtbarere That als Oedipus mit der Tödtung des ihm völlig unbekannten Lajos — aber den tragischen Stachel erhält diese That erst dadurch, daß das eifersüchtige Blut sich hier um eines Weibes willen regte, das, von beiden Brüdern geliebt, die — Schwester derselben ist. Das macht den heißblütigen Cesar bis ins innerste Mark erbeben, das läßt ihn die eigne Mutter verfluchen, das bringt über das stolze Fürstenhaus den trostlosesten Jammer, der keine andre Zuflucht als das Grab kennt. Verdrießlich gesellen sich zu diesem großartigen Walten des Schicksals allerdings kleine Zufallsintriguen, die den Eindruck abschwächen: Manuel erfährt von der Mutter Alles, was Cesar nicht hören darf, und jener verläßt die Bühne immer gerade dann, wenn eine Aufklärung erfolgt, die ihm alles erhellen, die Braut als seine Schwester bezeichnen und die ganze Katastrophe verhüten würde. Denn auch der Brudermord bliebe natürlich ungeschehen, wenn

der Schleier von Beatricens Herkunft früher gehoben würde. Das sind die Scrupel, an denen man sich mit Recht stößt — der fatalistische Geist des Dramas wird aber auch hier so ganz und mehr noch als im „Oedipus“ durch die vermessene Sicherheit der Handelnden, der Mutter zumal, hervorgerufen, und auf so hohem Kothurn, so nahe den Wolken schreiten diese Menschen einher, daß wir uns nicht wundern, daß „der zündende Donner“ sie trifft und der Ausgang „die Wahrhaftigen lobt“, die über den Wolken mit dem Erdengewürm verfahren wie es ihnen beliebt und gerade die Sichersten am tiefsten darniederwerfen. Wenn sich im dritten Akt über das Haupt der Fürstin alle Schläge auf einmal erschütternd entladen, dann erbeben auch die Herzen der Hörer vor dem Ewigen; wir bäumten uns mit der stolzen Frau gegen seine Tyrannei auf, wir geben uns auch mit ihr überwunden, und gestehen jene tragische Wirkung der Zermalmung und Erhebung zugleich zu, die gerade in dieser Tragödie, wie Goethe und Schiller übereinstimmend meinten, die Bühne „zu etwas Höherem“ geweiht habe.

Wäre denn nun das Schicksal in den so viel verlästerten Dramen Houwalds, Müllners, Werners von keiner anderen Art als das des „Oedipus“ und der „Braut von Messina“? Principiell *nein*. Und das ist nicht deutlich genug zu betonen. Principiell will es ganz dasselbe, was jenes will: es macht die Menschen schuldlos schuldig, und wenn sich in ihnen eine böse Leidenschaft regt, dann legt es dieser so künstliche Schlingen, daß sie sich darin verfängt und Thaten begeht, die sie weder will noch ahnt. Wenn im „König Oedipus“ der Zufall den Helden *gerade* mit seinem Vater in dem Engpaß zusammenführt und ihm ahnungslos die Mutter vermählt; wenn es Manuel und Cesar die todtgeglaubte Schwester finden und bräutlich lieben läßt, so führt es, eben so unberechenbar, den jungen Kurt Kuruth (in Zacharias Werners „Vierundzwanzigstem Februar“) gerade in dem Augenblicke in das Haus der Eltern (die ihn nicht erkennen), als diesen die Gewißheit geworden, daß sie um einer Schuld willen ausgepfändet und in die Frohnveste geschafft werden sollen, und ahnungslos macht es den Alten zum Mörder seines mit Geld beladenen

Sohnes. In allen diesen Fällen resultirt das Schicksal der Helden nicht aus ihrem Charakter allein oder vorwiegend — in ihnen allen sind die äußeren Gewalten stärker als die Menschen, und nicht für, sondern wider die Menschen kämpfen die fatalistischen Dämonen. Daß trotzdem der Eindruck bei Zacharias Werner und seinen Schicksalsgenossen ein so ganz anderer als bei jenen großen Dichtern ist, das liegt vorwiegend an dem Unterschied ihres dichterischen Könnens. Wenn Sophokles und Schiller uns auf die höchsten Höhen der Leidenschaft führen, wenn ihre Gestalten mit dem „Riesenmaß der Leiber" und des Willens über die Sterblichen emporragen, wenn der Ton ihrer Dichtungen von einer düstren Hoheit und Würde und der Himmel in ihnen gleichsam schwarz verhangen ist — dann häufen die unbedeutenderen Dichter alles Kleinliche und Niedrige zusammen, um uns zu verstimmen. Dort folgen wir ergriffen den Geboten einer höheren Gewalt, die sich im Donner verkündet, hier sehen wir das Schicksal wie ein Trödlerweib mit altem Geräth hantieren, das die Menschen zu Fall bringt, und Messer, Sensen, Dolche und jeder mögliche irdische Krimskrams werden personificirte beseelte böse Geister. Am vierundzwanzigsten Februar hat der alte Kuruth einst seinem Vater, der von der mit dem Sohn heimlich vermählten Schwiegertochter Nichts wissen wollte, ein Messer an den Kopf geworfen, ein Messer, mit dem er soeben seine Sense geschliffen — und diese Sense trägt der bald darauf unter Flüchen geborene Sohn der jungen Frau als Malzeichen auf dem Arm. Am vierundzwanzigsten Februar hat dieser Knabe, siebenjährig, sein zweijähriges Schwesterchen mit demselben Unglücksmesser abgeschlachtet, weil er seiner Mutter beim Tödten eines Huhnes zugesehen und daraus ein Spiel hat machen wollen! Und selbst das Huhn hat vor diesem entsetzlichen Kinderstreich seine fatalistische Rolle spielen müssen. „Entgegen frisch es mir, das Huhn", erzählt Frau Trude Kuruth in schrecklicher Rückerinnerung,

„Wie Fluch, wie Vater, als er röchelnd nun
Im Sterben lag" —,

der einst mit dem Sensenmesser am Kopf verwundete Großvater des jungen Kurt nämlich. Und am vierundzwanzigsten Februar

kehrt dieser Kurt, ein gemachter Mann, aus der Fremde zurück um mit demselben Messer von seinem Vater in's Jenseits befördert zu werden! Das ist nicht nur ein wahrer Rattenkönig von winzigen und albernen Zufällen, das wirkt so widerwärtig spukhaft, daß wir, weit davon entfernt, uns erschüttert und erhoben zu fühlen, uns höchstens „gruseln" — wenn nicht die Heiterkeit über die Banalität dieser Mittel oder die Empörung über den Pocten den Sieg davon trägt. Wir wollen nicht von einem solchen Gespenst genarrt werden, wie es unsichtbar im Bereich des vierundzwanzigsten Februar zu walten scheint, von einem Gespenst, das sich in einen locker gewordenen Kleiderhaken setzt, um diesen und mit ihm das schreckliche Messer von der Wand zu schleudern. Es beengt uns, aber es entrüstet uns noch mehr, daß von solchem Brimborium unsere Entschlüsse und Thaten abhänig gemacht werden sollen, und wir würden dem Dichter auch dann nicht folgen, wenn er uns weniger oft mitten aus der schaurigsten Stimmung auf den Boden der platteſten Prosa versetzte. Dort, bei Sophokles, bei Schiller hatten wir das Gefühl, daß das Schicksal eine „dira necessitas", eine furchtbare Nothwendigkeit sei, der nicht zu entrinnen war. Eine Nothwendigkeit aber kann unsrem sittlichen Empfinden nicht zuwiderlaufen, und moralisch wie aesthetisch ist uns mit dem obersten und letzten Richtwort genug gethan, das ein Weltgesetz, ob in, ob über uns verkündigt — und eben dies Gefühl der Unanfechtbarkeit der wirkenden Kräfte fehlt uns bei einer Schicksalskomödie wie dem „vierundzwanzigsten Februar" gänzlich.

Ganz ähnlich steht es mit Houwalds „Leuchtthurm", mit Müllners „Schuld", ganz besonders aber mit dieses Autors „neunundzwanzigstem Februar", der zu dem Abgeschmackteſten gehört, was je geschrieben worden. Eine widrige Ueberspannung der Gefühle, ein ewiges Träumen, Ahnen, Erschrecken, Blut- und Leichen-Sehen, daß einem schon schlecht wird, ehe die eigentliche Verwickelung sich klarlegt, die auch hier an einem unglücksvollen Kalendertage und an den kleinlichsten Irrthümern hängt. Der Bruder hat seine Schwester, die bei einem Ohm unerkannt unter fremdem Namen lebte, weil sie, ein Sündenkind, vom Vater verborgen gehalten wurde, zur Ehe genommen und erfährt nun nach

langen Jahren von demſelben Oheim ſein entſetzliches Schickſal. Er erblickt eine Strafe für den Starrſinn darin, den er ſeinem Vater einſt entgegengeſetzt, als dieſer ihm ſeines jetzigen Weibes Hand begreiflicherweiſe verweigerte, nnd glaubt die Sühne dadurch vollkommen machen zu müſſen, daß er auch noch ſeinen kleinen Sohn tödtet, um auf dem Rade alles auf einmal abbüßen zu können. Iſt es aber bei Zacharias Werner der eigentliche dramatiſche Apparat, der uns mit ſeinen plumpen und kleinlichen Mitteln um jeden tragiſchen Eindruck bringt, ſo iſt es bei Müllner vor Allem die Sprache, die der ſpukhaften Myſtik und dem viſionären Traumleben ſeiner Menſchen zum ſchreienden Trotz das trivialſte Fibeldeutſch redet.

„Hör', wenn Du nicht wollteſt keifen,
Möcht' ich wohl das Meſſer ſchleifen" —,

mit dieſen Verſen ſchickt ſich der kleine Emil an, den Stahl zu wetzen, der ihm ſpäter die zarte Bruſt durchbohren ſoll. Die Geſchichte ſeiner Verlobung erzählt Walter dem unerkannten Onkel alſo:

Die hier, eine Waiſ' und arm,
Die der Vater hergenommen,
Seit die Mutter litt am Staar,
Machte mir den Fleck da warm, [scil. das Herz]
Und ſie ſucht ich zu bekommen.
Sie war ſchön wie Milch und Blut,
Und ihr Herz hing an dem meinen.
Vater war ihr herzlich gut,
Hielt wie Kind ſie; doch vereinen
Unſre Hände? nein, da war
Er kein Vater, ein Barbar!

Und als die Entdeckung ſich nun vorbereitet, als der Hausherr in Erinnerung an ein ertrunkenes Töchterchen Thränen vergießt, da bemerkt ſeine Frau zu dem immer noch nicht demaskirten Oheim:

„Hier müßt ihr euch dran gewöhnen,
Thränen iſt mein Name."

„Wie?" fragt der Fremde entſetzt, und der Dialog nimmt ſeinen Gang:

Sophie.
Vater Horſt hieß mich Sophie,
Agnes Thrän bin ich getauft.

Fremder (außer ſich).
Agnes Thrän'? — Und wo erzogen?

Sophie.
In Gemind beim Oberpfarr.

Walter.
Alter Herr, ihr ſeid ja ſtarr.

Fremder.
O, ſo ſtürzt heran, ihr Wogen,
Schuld wie Unſchuld decke, Strom! —
Walter! Ich bin euer Ohm,
Euer Weib iſt eure Schweſter.

Es giebt gewiß nicht viel Platituden, die weniger Anſpruch auf Metrum und Reim erheben dürften als dieſe. Sie ſind ſchauderhaft!

Mit Dichtern dieſes Schlages nicht in einem Athem genannt zu werden, mußte dem jungen Grillparzer freilich eine Ehrenſache ſein. Aber wie hoch er ſich auch dichteriſch über ſie erhob — in der grundſätzlichen Stellung, die er dem Schickſal in der „Ahnfrau" zuweiſt, gehörte er zu ihnen. Wohl auch zu Sophokles und Schiller! Aber leider war er in der Behandlung der Zufälle, deren ſich das Fatum zum Sturz der Borotin bedient, jenen verwandter als dieſen. Das beweiſt ein einziger Blick auf die Handlung. Durch die ſchmalſten Ritzen und Spalten muß ſich das Schickſal den Weg bahnen, und die kleinlichſten Vorkommniſſe ſind es, die ihm den Sieg verſchaffen. Wenn das königliche Haupt des Oedipus, die Fürſtin von Meſſina und ihre hochſtrebenden Söhne den Neid der Götter herausfordern — was können die Unſterblichen von dem hinfälligen Grafen Borotin und ſeiner zarten Tochter wollen? Solche Naturen reizen das Schickſal nicht. Auch iſt der Horizont nicht weit, frei und wetterträchtig genug, und ſo meiſterlich die unheilſchwangre Stimmung des Ganzen gleich in der Expoſitionsſcene getroffen iſt: Alles in Allem haben wir doch den Eindruck, daß wir die Gewalt, die hier regiert, nicht über, ſondern unter der Erde ſuchen müſſen. Mit den Göttern hat ſie nichts gemein. Dieſe Moira iſt ein Geſpenſt wie die Ahnfrau. Sie legt ſich würgend wie ein Alp auf unſre Bruſt, ſie ängſtigt uns mit wimmernden Klagetönen, aber ſie

macht uns nicht frei wie das Wetter im „Oedipus“ und der „Braut von Messina.“ Wir verwünschen diese Macht wie wir den Schicksalsspuk des „vierundzwanzigsten Februar“ verwünschen (mit dem die Ahnfrau auch das fatalistische Mordwerkzeug gemein hat) — ja wir verwünschen sie noch mehr, weil ein Dichter uns mit seiner ganzen Kraft in ihre niedrigen Reiche gebannt hat, ein Dichter, mit dem verglichen die Houwald und Müllner doppelt armselig erscheinen.

Denn das verkenne wer mag! Hier regen sich die Schwingen des Genius, und auch in der bewunderungswürdigen der deutschen Bühne so vollkommen angepaßten Technik des Stücks spürt man ihre Kraft. Wie sich die Handlung auf den engsten Raum zusammenballt, wie sie wächst und schwillt, wie theatralische Hülfen (der Schuß gegen Ende des zweiten Aktes) unsre Spannung unheimlich steigern, bis der immer im gleichen Bette verharrende dramatische Strom uns in seine wildesten Wirbel zieht — das ist nicht das Ergebniß kluger Berechnung, handwerksmäßig gewonnener Routine, o nein! das ist ganz so intuitiv gewonnen wie Schillers Technik in den „Räubern“ und in „Kabale und Liebe.“ Die Entdeckung Berthas, Jaromir sei der gefürchtete Bandit, der Beginn ihres Wahnsinns, der Schluß — welch' meisterliche Theaterscenen! Und wie ist Alles umlagert von einem undefinirbaren poetischen Duft, der uns in jeder Ecke, in jedem Winkel ein Schreckniß vermuthen läßt! Eine Poesie des Grauens, wie Ernst Theodor Amadeus Hoffmann sie aus seinem Geisterreich nicht sicherer beschworen hat, eigenthümlich vermittelt durch die hastende Sprache, die bereits den künftigen großen Dichter ankündigt. Sehen wir einmal von ihrer metrischen Seite ab (von der noch zu reden ist) — so wallt in ihr eine jedes kleine Wort durchdringende Leidenschaftlichkeit, die dennoch von aller zerstückelnden Unruhe fern ist. In großen oft raschen Schritten bewegen sich bei Grillparzer Rede und Action, aber er hält die letztere doch immer so sehr am Zügel, daß jene Zeit hat sich auszuathmen. Der knappe, bloß sachliche Ausdruck, der Dialog schlechtweg ad rem ist nicht seine Sache. Er verlangt bei dem zielbewußtesten Drängen zur Hauptsache doch Fülle

und Melodie des Wortes: nicht keuchend soll sich die Sprache überstürzen; und darin zeigt er sich als der geborene dramatische Poet, der eben noch mehr als der bloße Dramatiker geschweige denn der Theaterschriftsteller ist, darin kündigt sich in ihm wie in jedem Dichter der Lyriker an. Aber es erging Grillparzer darin wie Schiller, der auch, wie nicht erst dargethan zu werden braucht, ein dramatischer Dichter im großen Sinne war: das Lyrische haftete bei Beiden am Dramatischen, es war der Odem ihrer Dramatik. Ist Schiller im rein Lyrischen niemals groß, so ist es auch Grillparzer nicht, aber über seinen Handlungen schwebt, von ihnen unzertrennlich der weichste, wohligste Hauch des Poetischen, der auch seinen bewegtesten Dramen Glanz und Farbe, Maß und Schönheit verleiht. Und je weiter er auf seiner dichterischen Bahn fortschritt, je mehr liebte er es, im Drama — zwar nicht vom Ziel abzuschweifen (das thut er niemals!), aber doch anzuhalten, hier einen Zweig, dort eine Blume zu pflücken und auf die Markſteine der Handlung einen vollen lyrischen Kranz niederzulegen. Solche lyrischen Gipfelungen sind u. A. des Oberpriesters herrliche Worte über die „Sammlung" im dritten Akt der „Hero" und (enger noch mit dem Thema der Dichtung verbunden) Rustans Gruß an die Sonne, die ihn von jedem Streit und Druck befreit.

Diese Wirkung des Wortes ist aber in einem Drama wie die „Ahnfrau" um so höher anzuschlagen, als sie doch eben ein Jugendwerk, die Dichtung eines Werdenden ist und als ihr durch den vierfüßigen Trochaeus, den Grillparzer, als gelehriger Schüler der Spanier, für sie wählte, mancherlei Gefahren erwuchsen — Gefahren, die auch in seinen späteren trochaeischen Dichtungen nie völlig überwunden wurden. Wie in Grillparzers Natur nüchterner Verstand und heißeste Empfindung neben einander lagen, wie er mit Vorliebe Naturen zeichnet, in denen wie in ihm Klugheit und Leidenschaft sich verbinden, so mischt sich auch in seine dichterische Rede unerwartet und erkältend eine trockene Bemerkung, ein kluger Gemeinplatz, der im Verse doppelt gefährlich ist. Berthas subtile Unterscheidung:

„Und bin ich nicht wirklich schuldig,
Wenn auch nicht als Grund des Zornes,
Ach, doch als sein Gegenstand?“

steht auf diesem Blatte, und eine ganze Reihe gleichgearteter Prosaismen, die mit dem Dichterischen nichts zu thun haben, ließen sich ihr anreihen. Andrerseits übernimmt sich aber auch das Pathos, wie es in einem Erstlingswerk nicht anders zu erwarten ist, oft und gern im Ausdruck; bald wird es roh, bald schwülstig, und die ungezählten Wiederholungen, die dem Dichter gleichbedeutend mit Verstärkungen scheinen, würden, auf der Bühne gesprochen, der Wirkung der Tragödie höchst gefährlich werden:

„Er mein Vater, er mein Vater!
Ich sein Sohn, sein Sohn, und — ha!
Wer spricht hier? Wer sprach es aus?
— — — — — — — — — —
Wer sprach's aus? Sein Sohn und Mörder,
Ha, sein Sohn, sein Sohn und Mörder!“,

oder:

„Ich will sehen, sehen, sehen,
Sollt' ich drüber auch vergehen“,

oder:

„Bist du jetzt so starr und kalt,
Sonst von heißem Blut durchwallt,
Kalt und starr wie Mörderhand,
Mörder-, Mörder-, Mörderhand.“

Es ist mir keinen Augenblick zweifelhaft, daß das Metrum den Dichter auf diese Auswüchse gebracht und daß er sich das Verhältniß der deutschen Sprache zum Trochaeus nicht genügend klar gemacht hat. Wie kommt es z. B., daß wir über eine Stelle wie die folgende lächeln?

„Dorthin, wo mich Niemand kennt,
Wo man mich von Eschen nennt,
Nach dem stillen Gütchen hin,
Dorthin, Bertha, laß uns fliehn.“

Es ist zwar keine sonderliche Poesie, aber es ist doch auch nichts geradezu Albernes darin enthalten, und in Prosa aufgelöst oder jambisch umgewandelt würden wir uns kaum daran stoßen. Der Trochaeus allein ist es, der sie ungenießbar macht,

und dies Mißbehagen hat seinen Grund darin, daß unsre Sprache von Haus aus gerade trochaeischen Charakters ist. Man braucht nur ein halbwegs geschickter Improvisator zu sein um einige hundert ungereimter trochaeischer Vier- oder Fünffüßer am Bande zu haben, was Niemandem möglich sein würde, wenn nicht die trochaeischen Wortformen im Deutschen überwögen und wir unsrer Rede einen überwiegend trochaeischen Tonfall zu geben pflegten. Zahllose Kinderreime bestätigen diese Erfahrung, und es ist mehr als Zufall, daß Wilhelm Busch so oft zum Trochaeus greift, als dem geeignetsten Medium für die parodistische Nachahmung der plattesten Alltagspoesie. Denn, an sich wohlfeil, an das prosaische Leben geknüpft, bekommt dieser Vers durch den sich rasch einstellenden Reim einen nicht poetischen, sondern nur lärmenden, klapprigen Ausdruck, wodurch sein prosaisches Wesen sich nur noch mehr hervorhebt.

„Mancher giebt sich viele Müh
Mit dem lieben Federvieh,
Einestheils der Eier wegen,
Welche diese Vögel legen",

heißt es bei Busch, um nur ein Beispiel für viele anzuführen. Bei längeren Versen verschwindet diese Gefahr der Hackbrettpoesie, wie das schöne Platensche Wort beweisen mag:

„Weltgeheimniß ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort;
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort",

und sie wird zum glänzenden Vorzug, wenn bei kürzeren Maßen die Reime sich verschlingen, also nicht, wie in den obigen Citaten die Verse 1 und 2, 3 und 4, sondern 1 und 3, 2 und 4 sich reimen — und dies ist das Geheimniß des wundervollen Wohlklangs der Schillerschen Trochaeen. „Hero und Leander", das „Siegesfest", „Kassandra", die „Klage der Ceres" verkünden uns diese Wahrheit mit goldener Zunge.

„Freude war in Trojas Hallen,
Eh die hohe Veste fiel,
Jubelhymnen hört man schallen,
In der Saiten goldnes Spiel,

Alle Hände ruhen müde
Von dem thränenvollen Streit,
Weil der herrliche Pelide
Priams schöne Tochter freit."

Durch diese Behandlung wird der Trochaeus für uns erst zum wahrhaft künstlerischen Mittel, denn nun gesellt sich seinem natürlichen, müheloſen Fluß das wechselvolle Reimspiel, das ihn von dem niederen Boden der Prosa emporhebt und das doch von jeder Ziererei fern bleibt, weil es ohne die Verletzung des organischen Satzgefüges gleichsam von selbst, unbeabsichtigt einzutreten scheint. Nun bricht sich der gleichmäßige Versschwall an den scharfen Einschnitten, gleichsam den Klippen des Reims und rauscht darum nur um so voller, tönender dahin. Diese mächtigen Wirkungen werden aber nur erzielt, weil Schiller im Gegensatz zu so manchen neueren Dichtern, die sich womöglich gar des wohlfeilen Mittels der ungereimten Trochaeen bedienen, uns nie und nirgend eine gewaltsame, undeutsche Wortumstellung bietet, sondern unsre Grammatik unangetastet läßt, wodurch denn eine Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit des Flusses der gereimten Verse erzeugt wird, die wieder nur das Ergebniß der höchsten Meisterschaft ist.

Ein so gereimter Vers würde nun aber für das Drama nicht taugen, schon seiner regelmäßigen liedartigen Bildung wegen nicht. Eine Dichtung von der Ausdehnung eines Dramas würde sich solche Fesseln, die es auf die Länge der Freiheit berauben, nicht ohne Schaden anlegen dürfen, und Grillparzer hat wenigstens dies sehr wohl begriffen. Er bindet sich darum auch an keine Reimconstruction — er schüttet seine Vierfüßer wahllos aus, zumeist ungereimt, dann wieder, wie es der Augenblick giebt, gereimt, zu zweien, zu dreien, vielfach verschlungen — aber auch durch diesen Wechsel entgeht er der im Trochaeus selbst liegenden Gefahr nicht, und nur zu oft steht dicht neben seiner herrlichsten Poesie das lächerliche Gespenst der philiströsesten Wirklichkeit. Man höre die Verse der „Ahnfrau" nur einmal aus dem Munde unsrer Schauspieler, beispielsweise der Meininger, die die Tragödie bekanntermaßen in ihr Repertoire aufgenommen haben. Welche

Mühe müssen sie sich geben, den gleichmäßig klappernden Tonfall des Trochaeus zu überwinden! Wie müssen sie das rhythmische Gefüge oft klug verdecken und allbekannte Stellen wie jenes Wort Jaromirs „Ja, ich bin's, du Unglückselige", und was sich daran schließt, Stellen, die die breiteste Declamation fordern, nur eben dadurch für die Zuhörer möglich machen, daß sie den Accent herabstimmen und den einfachsten Ton für sie verwenden. Gewiß, über solche Schwierigkeiten dennoch zu triumphiren, spricht für das Geschick des Schauspielers — mehr aber noch, weit mehr, bezeugt es den hohen dichterischen Beruf Grillparzers. Hindernisse, über welche jämmerliche Versschmiede, wie Müllner, kläglich stolpern, überfliegt er frei und kühn, und wenn uns Bedenken kommen wollen, dann trägt er sie mit einem melodischen Rauschen des Fittigs seiner Rede alsbald wieder von dannen.

Die principielle Frage der Verwerthbarkeit oder Unverwerthbarkeit des Trochaeus für das Drama wird dadurch jedoch weder berührt, noch die Behauptung erschüttert, daß die poetische gebundene Sprache des Dramas der Deutschen, wenn man von dem Knittelvers absieht, der für den Ausdruck des Symbolischen ein ganz unvergleichliches Organ darstellt, weit mehr die jambische als die trochaeische ist, eben darum, weil jene sich von dem Ausdruck und dem Tonfall der Wirklichkeit am Meisten entfernt. Man braucht nur ein einziges Jambendrama zu prüfen, um sofort zu finden, daß fast jeder Vers mit einem einsilbigen Wort, einem Auftakt, beginnt, daß er also durch dies Mittel der einsilbigen, weitaus der größten Mehrzahl nach tonlosen Wörter zum jambischen künstlich erst umgeschaffen werden muß.

Goethes „Iphigenie" beginnt:

„Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines
Wie in der Göttin stilles Heiligthum
Tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum ersten Mal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hieher.
So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen
Ein hoher Wille, dem ich mich ergebe;
Doch immer bin ich wie im ersten fremd.

Denn ach! mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer ſteh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele ſuchend,
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brauſend mir herüber.
Weh dem, der fern von Eltern und Geſchwiſtern
Ein einſam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
Das nächſte Glück vor ſeinen Lippen weg,
Ihm ſchwärmen abwärts immer die Gedanken
Nach ſeines Vaters Hallen, wo die Sonne
Zuerſt den Himmel vor ihm aufſchloß, wo
Sich Mitgebor'ne ſpielend feſt und feſter
Mit ſanften Banden an einander knüpften."

Der „Carlos":

„Die ſchönen Tage von Aranjuez
Sind nun zu Ende. Eure königliche Hoheit
Verlaſſen es nicht heiterer. Wir ſind
Vergebens hier geweſen. Brechen Sie
Dies räthſelhafte Schweigen. Oeffnen Sie
Ihr Herz dem Vaterherzen, Prinz. Zu theuer
Kann der Monarch die Ruhe ſeines Sohnes —
Des einz'gen Sohns — zu theuer nie erkaufen.
Wär' noch ein Wunſch zurücke, dem der Himmel
Dem liebſten ſeiner Söhne weigerte?
Ich ſtand dabei, als in Toledos Mauern
Der ſtolze Karl die Huldigung empfing,
Als Fürſten ſich zu ſeinem Handkuß drängten,
Und jetzt in einem, einem Niederfall
Sechs Königreiche ihm zu Füßen lagen —
Ich ſtand und ſah das ſtolze junge Blut
In ſeine Wangen ſteigen, ſeinen Buſen
Von fürſtlichen Entſchlüſſen wallen, ſah
Sein trunknes Aug' durch die Verſammlung fliegen,
In Wonne brechen — Prinz, und dieſes Auge
Geſtand: Ich bin geſättigt.

„Wallenſteins Tod":

Wallenſtein.

Laß es jetzt gut ſein, Seni! Komm' herab!
Der Tag bricht an und Mars regiert die Stunde.
Es iſt nicht gut mehr operiren. Komm!
Wir wiſſen g'nug.

Seni.

Nur noch die Venus laß mich
Betrachten, Hoheit! Eben geht sie auf,
Wie eine Sonne glänzt sie in dem Osten.

Wallenstein.

Ja, sie ist jetzt in ihrer Erdennäh
Und wirkt herab mit allen ihren Stärken.
Glückseliger Aspekt! So stellt sich endlich
Die große Drei verhängnißvoll zusammen,
Und beide Segenssterne, Jupiter
Und Venus, nehmen den verderblichen,
Den tück'schen Mars in ihre Mitte, zwingen
Den alten Schadenstifter, mir zu dienen,
Denn lange war er feindlich mir gesinnt
Und schoß mit senkrecht — oder schräger Strahlung
Bald im Gevierten, bald im Doppelschein
Die rothen Blitze meinen Sternen zu
Und störte ihre segenvollen Kräfte.
Jetzt haben sie den alten Feind besiegt
Und bringen ihn am Himmel mir gefangen.

Diese Beispiele werden genügen, und sie sprechen beredt genug. Sie belehren uns nicht nur darüber, daß es fast unmöglich ist, einen Vers mit einem jambischen zwei- oder mehrsilbigen Wort zu beginnen, sondern daß auch die trochaeischen Formen im Innern der Sätze weitaus überwiegen — wodurch der Beweis erst vollkräftig wird. Ja, dieser erhält noch eine Verstärkung durch den Umstand, daß von den einsilbigen den Vers beginnenden Wörtern eine erhebliche Anzahl, streng genommen, lang gemessen werden müßte — worüber die Gewöhnung, die der Metrik gewisse Freiheiten verstattet hat, hinwegsieht. Von Bedeutung wird dieser Umstand aber, wenn dem einsilbigen Wort wieder ein einsilbiges oder deren mehrere folgen. Dann stellt es sich in zahlreichen Fällen heraus, daß jambisch behandelte Wortgruppen streng genommen trochaeisch geartet sind, wie in den oben citirten Dichterworten die Verbindungen: Tret' ich, Wär' noch, Laß' es, Bald im u. s. w. Ueberwiegend sind jedoch die Fälle, in welchen dem jambischen Auftakt das trochaeische Wort folgt: und das ist entscheidend.

Umgekehrt zeigen die trochaeiſchen Verſe wiederholt ein trochaeiſch geartetes Wort ſogleich am Anfang. Aus der Fülle der möglichen Beiſpiele ſei auf den oben bereits erwähnten Beginn der Schillerſchen „Kaſſandra“ verwieſen, oder auf den „Ritter Toggenburg“:

„Ritter, treue Schweſterliebe
Widmet euch dies Herz,
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz.
Ruhig mag ich euch erſcheinen,
Ruhig gehen ſehn,
Eurer Augen ſtilles Weinen
Kann ich nicht verſtehn“,

oder, blind herausgegriffen, auf einen der „Sprüche des Confucius“:

„Dreifach iſt der Schritt der Zeit,
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
Pfeilſchnell iſt das Jetzt entflogen,
Ewig ſtill ſteht die Vergangenheit“.

Auch die „Ahnfrau“ bietet reichliche Beiſpiele, ſo ein Wort der Bertha zu Beginn des vierten Aktes:

„Unglück oder Frevelthat?
Unglück ach! und Frevelthat!
Reichte nicht das Unglück hin,
Dieſes Daſein zu vernichten,
Warum noch den ſchweren Frevel
Laden auf die wunde Bruſt?
Warum, du gerechtes Weſen,
Noch mit des Gewiſſens Fluch
Deinen harten Fluch verſchärfen?
Warum, Gott, zwei Blitze werfen,
Wo's an einem ſchon genug?“,

oder Jaromirs Wort aus dem großen Monolog vor der Schloßkapelle im fünften Akt:

„Aber zwiſchen Stoß und Wunde,
Zwiſchen Mord und ſeinem Dolch,
Zwiſchen Handlung und Erfolg
Dehnt ſich eine weite Kluft,
Die des Menſchen grübelnd Sinnen,
Seiner Willensmacht Beginnen,
Alle ſeine Wiſſenſchaft,
Seines Geiſtes ganze Kraft,

Seine brüstende Erfahrung,
Die nicht älter als ein Tag,
Auszufüllen nicht vermag;
Eine Kluft, in deren Schooß
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Würfeln mit dem schwarzen Loos
Ueber kommende Geschlechte."

Beginnen aber die Verse mit einem einsilbigen Wort (und solche sind auch unter den trochaeischen Metren in der Ueberzahl), dann wird das nächstfolgende in den seltensten Fällen jambisch, zumeist aber wiederum einsilbig sein, so daß sich dann aus den beiden Wörtern der trochaeische Fuß zusammensetzt. Eine zweite Gegenprobe gegen den jambischen Vers und ein neuer Beweis für den Satz, daß der trochaeische Rhythmus uns Deutschen geläufig und gewöhnlich und daß eben darum der jambische, als der ungewöhnlichere, für uns auch der künstlerisch geläutertere und erhabnere ist. Es mag nicht nur Nachahmung der Spanier, es mag auch eine Neigung in Grillparzers Natur gewesen sein, sich von dem Einfachsten, Naturgemäßesten nicht zu entfernen und es doch durch seine dichterische Kraft vor dem Gewöhnlichen zu bewahren, was ihn zur Wahl der trochaeischen Maße im Drama antrieb. Wenigstens entspräche dies den Sympathieen, denen man in seiner dichterischen Charakterzeichnung zu begegnen glaubt: er liebt die einfachen, verständigen, fast nüchternen Naturen, die gar nicht auf dem Kothurn zu schreiten begehren, und gerade sie (Hero, Esther) überschüttet er mit dem reichsten Segen seiner blumigen, süßduftenden Poesie. Und wie diese holden Gebilde zu seinen Meisterschöpfungen gehören, so überwindet er auch im Vers das Unbedeutende und füllt gerade den Trochaeus, unter gelegentlicher Rückkehr zu dem platten Boden seiner Herkunft, mit dem goldensten, süßesten Wein seiner Dichtung. Hat er doch kaum je etwas Schöneres geschrieben als die wundervollen Worte in „Der Traum ein Leben":

„Sei gegrüßt, du heil'ge Frühe,
Ew'ge Sonne, sel'ges Heut!
Wie dein Strahl das nächt'ge Dunkel
Und der Nebel Schaar zerstreut,

Dringt er auch in dieſen Buſen,
Siegend ob der Dunkelheit. —
Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Bruſt:
Eines nur iſt Glück hienieden,
Eins: des Innern ſtiller Frieden
Und die ſchuldbefreite Bruſt!
Und die Größe iſt gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel,
Was er giebt, ſind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es iſt ſo viel."

Auf der klaren Höhe dieſer herrlichen Dichterworte ſteht die Sprache der Ahnfrau noch nicht.

Aber auch Grillparzers Fähigkeit, die Charaktere zu individualiſiren, bald mit den ſprechendſten Zügen des Genrehaften, das ſich dicht mit dem Grillenhaften berührt, bald mit größeren Linien, die uns im einzelnen Menſchen einen Typus enthüllen — ſie iſt in der „Ahnfrau" kaum nur erſt angedeutet, und Jaromir insbeſondre, von deſſen Löwenmuth und dämoniſcher Wildheit uns ſo ſchreckenerregende Berichte gegeben werden, thut und ſpricht vor unſern Augen wenig, um die Wahrheit dieſer Schilderungen zu bekräftigen. Und da drängt ſich nun die Frage auf, ob es rathſam iſt, dem Publikum unſrer Tage, dem der Dichter ſeit dem erſten ungeſtümen Erſcheinen der „Ahnfrau" längſt fremd geworden iſt, gerade dies Jugenddrama, trotz all ſeiner Genialität, immer wieder vorzuführen, wie es die Meininger thun? Wohl gewinnt der durch Laube in den fünfziger Jahren auf der Wiener Bühne wieder zum Leben erweckte Dichter immer wachſend Kreis um Kreiſe, und „Des Meeres und der Liebe Wellen" und „Der Traum ein Leben" erſcheinen neben der „Medea" und der „Sappho" immer häufiger auf den deutſchen Theatern. Aber der größeren Menge iſt ſeine ganze Bedeutung trotz alledem noch lange nicht aufgegangen und von dem Publikum kleinerer Städte wiſſen auch die Gebildeten nicht viel mehr von ihm, als daß er der Dichter der „Ahnfrau," dieſer übelberufenen Schickſalstragödie iſt. Nun hat er aber in ſeinen ſpäteren Werken mit dem Fatum Müllners, Werners und Houwalds, ja mit dem Fatum über-

haupt nie wieder gemeine Sache gemacht, und sie alle bewegen sich in einer so viel höheren, klareren Sphäre, daß es nicht recht erscheint, von so bevorzugter Seite das Augenmerk gerade immer nur auf dies erste und unreifste seiner Dramen zu lenken. Muß das nicht den Anschein erwecken, als sei in ihm der echte und rechte Grillparzer zu finden? Wohl berührt sich die Auffassung des Schicksals in der „Ahnfrau" leise mit Grillparzers ganzer Stellung zum Leben (ein Gedanke, der in dem trefflichen Buch „Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen" von Johannes Volkelt, Nördlingen 1888, überaus fein entwickelt und demnächst noch zu verfolgen ist), aber solchen Beziehungen nachzuspüren, dazu ist weder die Bühne da, noch das Publikum fähig, und will man sich zum Herold eines Genius machen, dann soll man ihn der Welt auch im günstigsten Lichte zeigen! Wohl erregen die Meininger durch die meisterhafte Kunst, mit der sie die Stimmung der Dichtung verleiblichen und uns die Haut schaudern machen, unsre Bewunderung, wohl beweisen sie durch die nervenquälende Wirkung, die die Tragödie in ihrer Darstellung hervorbringt, daß nichts übler angebracht ist, als über sie zu lachen und sie mit einem leichten Wort zu den Todten zu werfen — aber mit diesem Erfolg ist wohl den Meiningern und wohl der „Ahnfrau", aber nicht Grillparzer gedient, und dessen Ruhm sollte höher stehen als der theatralische Lorbeer und die Ehrenrettung eines verkannten Stücks.

Schon das zweite große Drama des Dichters versetzt uns wie mit Zaubergewalt in eine völlig anders geartete Welt. Es ist die „Sappho". Hier herrscht bereits jene eigenthümliche contemplative Ruhe, die Grillparzer auch in der heftigsten Bewegung des Innern und der äußeren Handlung nicht verläßt, jenes classische Maß, das doch niemals starr und kalt wird. Hier schreiten sie schon, seine herrlichsten Gestalten, still und bewegt, belebte Galatheen, durch deren Marmoradern das warme Blut rinnt. Noch hat er sich nicht ganz gefunden; noch schließt sich der Mantel der Sprache etwas zu bauschig um die Gestalten der Tragödie, so daß ihre Contouren darunter gelegentlich verschwinden, noch hat das Wort nicht ganz den süßen individuellen Reiz

gewonnen, der für mein Gefühl in der Gestalt der „Hero“ am Unwiderstehlichsten wirkt — aber wie viele Dramen wären zu nennen, die einen antiken Stoff mit gleicher Hoheit, und doch so durchwärmt, so fern von archaistischer Strenge, so ganz im modernen Sinne behandeln? modern in der Bedeutung der Möglichkeit unmittelbarster Anempfindung der Hörer, die bei Grillparzer nicht erst nöthig haben, sich auf den Standpunkt einer längst versunkenen Cultur, fremder Begriffe von Sitte und Sittlichkeit zu versetzen, um mit den Personen des Dramas zu genießen und zu leiden, zu jubeln und zu trauern? Die Schicksale des Herzens, des Blutes, der Leidenschaft sind es, die der Dichter in der „Sappho“ wie in seinen späteren Werken besungen — diese Schicksale und Gesetze, die in großen Zügen bei allen Völkern, unter allen Himmelsstrichen dieselben sind. Was uns in der „Sappho“ im Besonderen antik anmuthet, das ist mehr aus des Dichters eigner, dem Griechenthum vielfach verwandten, helle Klugheit und Eigensucht und weiche Sinnlichkeit paarenden Seele gewonnen, als aus culturgeschichtlichen Studien — ganz ähnlich wie Goethe die „Iphigenie“ mit dem „antiken“ Geist eben nur so weit füllte, wie er ihn selbst empfand, ohne sich im Uebrigen, wie genugsam bekannt, um die veralteten moralischen Anschauungen der Hellenen zu kümmern. Diese unbedingte Hingabe der eigenen Empfindung an den Stoff, dieser „moderne“ Geist des Kunstwerks ist auch das letzte Geheimniß jeder künstlerischen Wirkung, und bei Grillparzer tritt sie besonders rein und unverkümmert auf. Darum ist er auch trotz einiger Anläufe, die er gemacht und die Oesterreich ihm schlecht gedankt hat, kein eigentlich historischer Dichter. Das Herz, seine Rechte und seine Kämpfe sind ihm Alles, und das rührend einfache tragische Geschick der armen Sappho, die sich auf der Mittagshöhe des Lebens trotz des dichterischen Lorbeers, der sie umrauscht, in der Liebe zu dem schönen Phaon von der jungen anmuthigen Dienerin überwunden sieht, gilt ihm mehr als das wilde Ringen um Krone und Kriegsmacht, um Volksrechte und Glaubensfreiheit. Diese Interessen streifen ihn wohl einmal, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen, und im Grunde sind sie ihm unbequem — erst wo der Begriff

des Staates verschwindet, fühlt er sich ganz wohl. Das berührt sich aufs Neue mit Grillparzers Charakter und seiner Stellung zum Leben und ist bis zur näheren Erörterung festzuhalten.

Die neue Dichtung brachte dem jungen Poeten Ehren und Auszeichnungen in Fülle. Er genoß sie mit Behagen. Ohnehin war es damals nicht seine Art, den Erfolg wie ein unverdientes Glück schüchtern aus der Hand der Götter entgegenzunehmen. Trotz mancher Zweifel an sich selbst hatte er die Rechte des Dichters schon in der Bühnenlaufbahn der „Ahnfrau" gegen die Kritiker und Theaterdirectoren, die ihm ihre „praktischen" Vorschläge in Bezug auf Striche und Aenderungen machten, stolz vertheidigt. Auch der Resignation seiner späteren Jahre lag immer das mit Bitterkeit gemischte Gefühl des eignen Werthes zu Grunde. Auf die „Sappho" besonders, die er von all seinen Dichtungen am Innigsten ins Herz geschlossen hatte, blickte er mit triumphirender Freude. Legte er sich doch, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, in einem längeren Aufsatz den Charakter des Stücks noch einmal wohlgefällig dar. Angriffe wie die Müllners, der ihm den thörichten Rath gegeben hatte, den ganzen ersten Akt, der die lesbische Dichterin auf dem Gipfel des Ruhms und im seligen Glauben an die Festigkeit und Dauer ihres Liebesglücks zeigt, zu streichen, durfte er getrost verachten. Auch entschädigte ihn überreichlich der fast allgemeine Ausdruck der Bewunderung, der die Dichtung begrüßte, und dem sich gerade diejenigen, die die „Ahnfrau" am Tiefsten herabgesetzt hatten, am Wärmsten anschlossen. Fast in alle europäischen Sprachen wurde die „Sappho" übersetzt, und der Größten einer, Lord Byron, schrieb, nachdem er sie in italienischer Sprache gelesen, in sein Tagebuch: „Grillparzer! Ein teuflischer Name, aber man wird sich gewöhnen müssen ihn auszusprechen. Das Trauerspiel ist groß und erhaben. Und wer ist der Dichter? Ich kenne ihn nicht, aber die Jahrhunderte werden ihn kennen. Grillparzer ist groß, antik, nicht ganz so einfach wie die Alten, aber doch sehr einfach für einen Modernen — kurz ein erhabener und anmuthender Schriftsteller". Ein im Großen und Ganzen erstaunlich richtiges Urtheil. Erhaben und anmuthend — man kann es gelten lassen, wenn man die Einschränkung hin-

zufügt, daß die Anmuth das Erhabene überwiegt und daß ein gewisses Mißverhältniß zwischen den Entschlüssen seiner Menschen und ihren Thaten sie weit mehr liebenswürdig als groß erscheinen läßt.

Sehr bald nach dem Erscheinen der ersten Dramen des Dichters wurde denn auch die Bemerkung laut, daß seine Helden zu wenig heroenhaft, daß sie sogar schwächlich und unbedeutend seien, ein Vorwurf, der später dahin ergänzt wurde, daß Grillparzer überhaupt keine Männer zeichnen könne. Es steckt ein richtiger Kern darin. Grillparzer hat seine Freude an jenen Naturen, die „mit dem zahlen, was sie sind", die verdienstlos gefallen, an den schönen Lieblingskindern der Schöpfung. Er sucht diese holden Wesen nicht nur unter den Frauen auf (Melitta, Kreusa, Erny, Mirza), sondern auch unter den Männern, und dem Phaon der „Sappho" ähneln Jason und Leander. Nun sind aber weder jene Mädchen noch diese Männer auf den Platz der tragischen Helden gestellt, und was diese betrifft, so träfe jener Vorwurf, so ganz allgemein ausgesprochen, sie mit Unrecht. Verweilen wir zunächst einmal bei der „Sappho", so ist der schöne Phaon gewiß ein unbedeutender Mensch. Aber nicht um dieses einen schwachen Jünglings willen tödtet sich die ruhmgekrönte Dichterin — sie thut es, weil das Leben ihr das Schönste, was es geben kann, die Liebe, versagt, und der kalte Glanz des Ruhms die Qual des armen Menschenherzens nur noch erhöht. Und wenn es ein zwar anmuthiger, aber durch keine geistige und sittliche Größe hervorragender Jüngling ist, um dessentwillen sie leidet, dann erhöht sich dadurch die Tragik ihres Geschicks nur noch. Denn diese Liebe, die den Weg durch die Augen nimmt, fragt leider nicht nach dem, was die Menschen verehren — das ganz Unbedeutende bezwingt sie, wenn es nur den Segen der Grazien empfangen hat, und das dämmerhafte, seiner selbst unbewußte Leben übt einen mächtigeren Reiz auf sie als alle Wissensfülle und sittliche Hoheit. Schon dies Verhältniß der (überdies alternden) Größe zu der jugendlichen, aber geistig werthlosen Schönheit trägt den Stempel einer allgemein menschlichen Tragik. Fast immer wird die geistige Bedeutung des Liebenden als

eine Last von dem Geliebten empfunden werden, und was jenem seiner Meinung nach den Sieg verschaffen müßte, macht ihn vielmehr unterliegen. So wendet sich in Wildenbruchs „Opfer um Opfer" der Held von der älteren, gelehrten Hedwig der jüngeren, einfacheren Christine, Edzard in Fitgers „Hexe" von der in allen Wissenschaften bewanderten Thalea der kindlichen Almuth zu, und auch die Liebe der Fürstin Anna Leonore in des Letzteren Trauerspiel „Von Gottes Gnaden" berührt sich vielfach mit der Liebe der Grillparzerschen Frauen (Sappho, Medea) zu dem unbedeutenden Manne. In Grabbes „Don Juan und Faust" wird das Herz der keuschen Donna Anna durch den frechen, von Kraft und Saft strotzenden schönen Verführer von Sevilla zur Liebe entzündet, während der große Magus mit all seinem Wissen Nichts über sie vermag.

Diese Tragik hat selbstverständlich ihren tieferen, in der Natur der Dinge liegenden Grund. Es ist nicht nur das reifere Alter, welches Sappho dem Phaon, Thalea dem Edzard, Hedwig dem Professor Wernshausen unbegehrenswerth macht. Frauen in diesen Jahren können reizvoller sein als die zarten, noch nicht erschlossenen Mädchenknospen. Es liegt jedoch im Wesen der Vergeistigung, daß sie sich dem natürlichen Leben und der frischen Empfänglichkeit für den Genuß des Augenblicks entfremdet und es verlernt, sich in die Welt zu schicken. Das Begehren nach dem Glück der Sinne wird sich bei ihr mit dem Gesetz des Gegensatzes dann nur desto stürmischer regen, aber sie wird es nicht festhalten können. Eine geheime Schranke baut sich zwischen ihnen auf. Es ist das Verhängniß des Grabbeschen Faust, selbst wenn er Liebesschwüre stammelt, noch zu philosophiren. Das bezeichnet den inneren Widerspruch. Die Heroen des Geistes sind für den unbefangenen Genuß des Lebens verdorben, und das ist der Fall Sapphos, in der sich das geistige Wesen in der besondren Spielart des Künstlerischen darstellt. Es ist nicht allen Genies gegeben, Kunst und Leben so harmonisch auszugleichen, wie Goethe es gethan. Man blicke auf Schiller, der weit mehr in seiner hochliegenden Welt zwischen Himmel und Erde, als auf unserm Planeten lebte, man sehe auf Platen, auf Uhland, auf Grill-

parzer selbst, und nun gar auf jene Unglücklichen, die im heißen Ringen nach einem künstlerischen Ideal am Leben zu Grunde gingen: Hölderlin und Kleist. Man forsche nach dem Privatleben so vieler unser neueren Dichter — wie einsam es ist, wie fremdartig es dem gewöhnlichen Sinne erscheint; man lese die trostlose Auffassung, die Henrik Ibsen von der Stellung des Dichters zum Leben bekennt (in der Vorrede zu „Kaiser und Galiläer", Berlin 1888, von Otto Brahm mitgetheilt), sein Wort „Freunde seien ein kostspieliger Luxus", und man erschrecke vor der Isolirung, in die er sich immer mehr, fast möchte man sagen, hineinarbeitet. Sapphos Schicksal ist kein andres. Auch sie hat sich, je mehr sie künstlerisch gewonnen, dem blühenden Leben entfremdet. Sie seufzt nach der entschwundenen Zeit, da sie noch

„scheu mit runden Kinderwangen,
Ein unbestimmt Gefühl im schweren Busen,
Die neue Welt mit neuem Sinn betrat",

sie ruft Wehe über den, den der Schatten des Ruhms aus dem stillen Kreise der Seinen lockt und redet beseligt von dem schönen Gut der Leibesschönheit, „von dem köstlichen Gewinn der Lebenslust". Zwar fühlt sie die göttliche Kraft, die ihr eigen ist, aber wenn sie des Jünglings gedenkt, der mit „des Lebens schönsten Blüthen geschmückt" vor ihr steht, dann überfällt sie die Scheu, sie zagt, und ruft in Bezug auf ihn: „Dem Kräftigen gehört die Welt". Also nicht ihr? Fühlt sie sich unkräftig? Doch wohl! Denn als sie nun, die Grenzen ihrer Natur verkennend, die Wonne der ewigen Kunst mit dem Genuß der Minute vereinen will, als das unselige Verhängniß naht, der Geliebte ihr mit jedem Versuch ihn zu halten nur fremder, das Verlangen in ihr zur Furie wird, da schließt sie, zur Besinnung zurückgekehrt, mit der Welt auch ein für alle Mal ab. Nicht abermals rettet sie ihr Leid in die Kunst hinüber, um es dort zu verklären und zu überwinden — nein, sie springt vom leukadischen Felsen in die Meerfluth hinab und endet ihren Schmerz mit dem Leben, nicht in Verzweiflung, sondern still und gelassen, ausgesöhnt mit ihrem bittren Geschick.

Es ist im ersten und zweiten Bande dieser „Dramaturgie“ wiederholt und besonders bei Gelegenheit der Betrachtung der „Braut von Messina“ zur Sprache gekommen, daß das Dramatische mit dem Tragischen nicht verwechselt werden dürfe, daß jenes immer ein Sichbethätigen, dieses immer ein Erleiden sei, das sich ebenso wohl an dem Helden des Dramas wie an den Nebenfiguren darstellen könne, aber es ist auch zum Oefteren nachdrücklichst betont, daß nicht nur das „Heroenhafte“ Anspruch auf das dramatische Heldenthum erheben darf. Wie das Tragische sich ebenso wohl darin äußern kann, daß eine gewaltige Kraft von dem Widerstand der stumpfen Welt aufgerieben wird, als darin, daß eine schwache Natur dem Leben erliegt, so darf es sich mit demselben Rechte an thatgewaltigen Männern wie Richard III., Macbeth, Carl Moor erproben wie an Naturen wie Hamlet, Heinrich der Sechste, Tasso, Clavigo, wenn nur das Schwächliche und Gemeine durch irgend einen Zug des Ungewöhnlichen und Erhabenen über das Niveau des Lebens hinweggehoben wird: Züge, die sich bei jenen Helden insgesammt, bei dem moralisch haltlosen Clavigo insbesondere in der Wahrhaftigkeit, mit der er gegen sich selbst verfährt, nachweisen lassen. An sich wäre es darum noch kein stichhaltiger Vorwurf, wenn man den Helden Grillparzers Entschlossenheit und Thatkraft absprächе, und jedenfalls besitzt die Sappho in der Tragödie davon genug: denn aesthetisch betrachtet ist der freiwillige Tod, den sie wählt, eine That; ja es ist sogar eine übermäßige That. Wenigstens will es uns Dritten nicht scheinen, als müsse die Zerstörung des Liebesglücks nothwendig auch die Vernichtung des Lebens der Heldin nach sich ziehen. Wir freuen uns des schönen, friedvollen Schlusses, der inneren Läuterung der schmerzgewöhnten Dichterin, die zur Siegerin über das widerstrebende Leben wird, dadurch, daß sie es wegwirft, aber wir entbehren des Zwanggefühls, das für diese Collision kein andres als eben dies Ende zuerkennt. Wenn aber dennoch die Dichterin und mit ihr Grillparzer diesen Ausgang als einen nothwendigen empfanden, was beweist es? Daß in ihrer Natur — zwar keine Schlaffheit und Weichmüthigkeit, aber doch ein Mangel an Widerstandsfähigkeit dem Leben gegen-

über begründet liegt, der es ihnen unmöglich macht, sich mit der Welt abzufinden — mit der Welt, wie sie nun einmal ist. Nun erhellt sich das Wort: „Dem Kräftigen gehört die Welt.“ Er, der unbedeutende, schwache Phaon erscheint der Sappho „kräftig“, weil er wohlgemuth, ohne Zwiespalt, mit dem großen Strome schwimmt; sie, die im angestrengtesten Siegeslauf Alles errungen, was der Ruhm ihr gewähren konnte, die den Dolch nach dem Herzen der jungen Melitta zückt, die gefaßt in den Tod geht — sie fühlt sich unkräftig und entzieht sich dem Leben. Den „Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit“ nennt Volkelt in seiner feinen Untersuchung diesen Zug der Weltentfremdung, und vielfach trifft diese Bezeichnung zu. Ganz ist das Wesen der Grillparzerschen Helden damit jedoch nicht gekennzeichnet. Auf die Medea z. B. wendet sie sich nur schwer an, und den Rustan in „Der Traum ein Leben“ lähmt weniger die Innerlichkeit und Beschaulichkeit seiner Natur, als eine moralische Schwäche. Gemeinsam bleibt aber ihnen allen die Neigung, vor dem Leben zu flüchten, auch wenn dieses nichts Außerordentliches von ihnen verlangt. Das Außerordentliche findet sich vielmehr zumeist in ihnen selbst. Und gehen sie zu Grunde, so liegt das an der Besonderheit ihrer Natur, die in einigen Fällen grillenhaft (Die Jüdin von Toledo, Banchanus, Kaiser Rudolf II.), in den meisten doch zugleich eine typische Erscheinung darstellt und eben dadurch so erhaben tragisch wirkt: wie die „Sappho“ überzeugend beweist.

Sache des Biographen wäre es, nachzuweisen, wie sich diese Eigenart aus Grillparzers eigenem Naturell und seinen Lebensschicksalen erklärt, und die Arbeiten von Kuh, Laube, Fäulhammer und Anderen machen es deutlich genug, daß der Dichter selbst an einem Zwiespalt zwischen Wollen und Thun, Empfinden und Handeln litt. Sein eigenartiges Verhältniß zu Katharine Fröhlich, seiner ewigen Braut, ist allein schon geartet, seinen Charakter zu beleuchten. Grübelsucht und fieberische Erregung der Phantasie, ein Schwanken zwischen eigener Geringschätzung und Ueberschätzung, die höchsten Ansprüche an Andere und ein oft erbarmungsloser Egoismus mischten sich in ihm und förderten seine Conflicte mit

der ihn umgebenden Welt. Er reiſte nach Weimar und trat Goethen, zu dem ihn die Seele zog, doch kaum näher; nach Paris, und ſcheute ſich, Bekanntſchaften anzuknüpfen. Geſellſchaften genirten ihn, und wenn er ſeiner ſchlechten Laune nicht nachgeben wollte, verlor er, wie er ſelbſt bekennt, „alle Haltung und Richtung“. Einem ſolchen Manne brauchte es nur noch zu widerfahren, daß die Bühne, die ihm im jugendlichen Mannesalter die vollſten Kränze gewunden, ſich mit den zunehmenden Jahren von ihm zurückzog, um ihn der Welt für immer zu entfremden. Ein Mißerfolg ſeines Luſtſpiels „Weh dem, der lügt“ — und die Mitwelt ſollte kein Drama von ihm wieder zu Geſicht bekommen. Er machte das Gelöbniß wahr: drei große Tragödien hielt er in ſeinem Schreibpult bis zu ſeinem Tode verborgen. Das Alles iſt oft und gut erörtert worden, aber um das pſychologiſche Räthſel ganz zu löſen, iſt von den meiſten Erklärern, die ſich liebevoll mit Grillparzer beſchäftigt haben, eins überſehen worden, worauf der vortreffliche, im Leben viel zu wenig gewürdigte Ferdinand Kürnberger in ſeinem geiſtreichen und kernhaften Buch „Literariſche Herzensſachen“ die Aufmerkſamkeit gelenkt hat. Seine Deutung wird es klar machen, daß nicht Naturanlage und Lebensſchickſale allein, auch nicht „oeſterreichiſche Milde und Paſſivität“ den Zug der Schwäche in Grillparzers dichteriſchen Geſtalten erklären. Es trat noch etwas hinzu, ein politiſches Moment; und wenn es oben hieß, der Dichter habe ſich in jenen Regionen, wo der Begriff des Staates aufhört, immer am Wohlſten gefühlt, dann wird es ſich zeigen, daß er allerdings lebhaft wünſchen mußte, vom Staate Nichts zu hören. Ein Drama des Dichters, das gleich nach der Sappho von ihm begonnen, obwohl erſt zehn Jahre ſpäter vollendet wurde, „Der Traum ein Leben“, das anfänglich „Des Lebens Schattenbild“ hieß, wird uns durch ſeine künſtleriſchen Geſtalten dies Verſtändniß leichter vermitteln, und ſo ſei denn die Betrachtung deſſelben, eines echten Grillparzer trotz des der Voltaireſchen Erzählung „Le blanc et le noir“ entlehnten Stoffes, vorausgeſchickt.

In den Orient verſetzt uns das phantaſtiſche Märchenſtück. Ein Jüngling, Ruſtan, der in einem ſtillen Thale, in einer

bescheidenen Hütte mit seinen Verwandten fast weltabgeschieden lebt, grollt mit dem Geschick, das ihn zu so idyllischer Unthätigkeit verdammt hat. Er schwärmt von Thaten, von Ruhm und Größe, und aus den engen Kreisen seines alten Oheims und seiner Muhme Mirza, die das Leben mit ihm theilen, drängt es ihn allgewaltig fort. Er erfährt Mirzas Liebe zu ihm — vergebens, er erbittet sich Urlaub vom Oheim, er muß hinaus in's Leben, in die Freiheit! Sein unruhiger Sclave Zanga, der ihn längst angestachelt, soll ihn begleiten. Nur noch eine Nacht Ruhe in der alten Hütte — das hat er dem greisen Oheim geloben müssen. Und so entschläft er denn unter den Klängen der Harfe, unter dem Gesang eines alten Derwisch:

„Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schaar,
Schatten Worte, Wünsche, Thaten,
Die Gedanken nur sind wahr,
Und die Liebe, die du fühlest,
Und das Gute, das du thust;
Und kein Wachen, als im Schlafe,
Wenn du einst im Grabe ruhst."

Da steigen an seinem Lager zwei Knaben auf, der eine dunkel gekleidet: der Schlaf, die nächtige Gedächtniß- und Wesenlosigkeit, der andre bunt gekleidet, der Traum, der seine Fackel an der des andern, die verlischt, anzündet. Aus dem Chaos quellen Lichter, Farben, Bilder; sie ordnen und runden sich: er sieht die Gegend von Samarkand, an einem mächtigen Palmbaum ringelt sich eine große goldglänzende Schlange empor, die, wie im Paradiese, auch hier den Ursprung alles Uebels werden soll. Was von nun an geschieht, ist alles Traum. Die reale Handlung wird erst am Schlusse des vierten Actes wieder aufgenommen: Rustan ist durch seinen Traum geläutert, er entsagt seinen hochfliegenden Plänen und entläßt den Sklaven Zanga. Nach einigem Widerstreben spricht über ihn und Mirza der alte Massud seinen Segen.

Der Traum selbst, der ein geschlossener Vorgang für sich sein könnte, erhält natürlich seine psychologische Bedeutung erst durch den ununterbrochenen Bezug auf das Seelenleben des

Träumenden. Nun ist der Held in Samarkand — noch hat er seinen Jubel über die neugewonnene Freiheit nicht ausgeathmet, als er Hülferufe hört: von jener im Princip bösen Schlange verfolgt flüchtet der König über die Bühne: Rustan wirft seinen Speer nach dem Unthier und fehlt — von der Hand eines Andern durchbohrt liegt sie am Boden, und der König ist gerettet. Dieser Andre ist eine unheimliche, schattenhafte Figur, „der Mann vom Felsen", der böse Feind des Gewissens, der, wie es im Wallenstein heißt, „in des Menschen Brust uns widersteht, durch feige Furcht allein uns fürchterlich." Als solcher soll er Rustan noch manches Mal begegnen. Es ist nun ganz bewundernswerth entwickelt, wie der kluge Zanga, der mit dem Helden im Traumgesicht bis zur grotesken Verzerrung wächst, seinen Herrn vermag, sich für den Retter in der Noth auszugeben. Anfangs weigert sich Rustan; als aber der dankerfüllte König ihn in seine Arme schließt, hat er doch auch nicht „Nein" gesagt. Schon kann er kaum mehr zurück — da erscheint des Königs Tochter Gülnare, den Vater zu suchen: Rustan sieht sie, und sein Geschick ist entschieden — er will bleiben, will der Retter sein. Da tritt ihm, als er eine Weile mit dem Sklaven allein ist, der „Mann vom Felsen" in den Weg, der vom König seinen Lohn für die Rettung holen will. Rustan beschwört ihn, auf den Ruhm der That zu seinen Gunsten zu verzichten, und als jener sich weigert, stößt er ihm den Dolch ins Herz, mit dem der König so eben den vermeintlichen Retter beschenkt hat. Nun sind die Würfel gefallen. Rustan befreit das Land von Kriegsgefahr, aber mit der beängstigenden Schnelligkeit eines Traumgesichts naht auch schon die Entdeckung des Frevels. Wie sollte es auch nicht? Sind doch alle Andern, die dem Rustan gegenüber stehen, Bilder seines Hirnes; wie er, der Träumende, von dem Verbrechen weiß, so nährt er auch die Angst des Entdecktwerdens und beschleunigt in der fieberhaften Erregung des Traums die Entdeckung selbst. Der Leichnam des Erschlagenen wird gefunden; der Vater des Todten, Kaleb, der für den Träumenden die Züge jenes harfenkundigen Derwisch annimmt, wie der Erschlagene selbst die Züge eines gewissen Osmin, mit dem Rustan in der

Wirklichkeit Streit bekommen, klagt den König als Mörder an. Diesem erhellt sich blitzartig der ganze Vorgang: er hat, wie er das Bewußtsein verlor, den Schützen mit verlöschendem Auge wahrgenommen, „eingehüllt im braunen Mantel“ oben auf dem Felsen stehend. Man findet den Dolch, man findet den braunen Mantel. Umsonst, Rustan leugnet und trotzt. Was nun kommen muß, ist klar: der König muß fallen, er, der das Geschehene weiß oder doch ahnt und der den Helden hindert, König zu sein. Rustan läßt es geschehen, daß er einen Giftbecher leert. Der alte Kaleb muß sterben, der die letzten Züge des Königs belauscht hat und, selbst des Mordes angeklagt, den wahren Mörder kennt und entlarvt. Immer blutiger wird der unselige Held. Gülnare sagt sich los von ihm, das Heer verläßt ihn, sein Helfershelfer Zanga droht ihn zu verrathen, die letzte Stunde naht. Der Schwarze wird für ihn zum Teufel. Die bunte Anschauung zerrinnt in dunklen Massen.

Rustan.
Feind, Versucher! Böser Engel!
Wohin schwandst du? — Bist so dunkel.

Zanga.
Mir ist warm, und ich bin schwarz.

Rustan.
Schlangen scheinen deine Haare.

Zanga.
Bänder, Bänder, Nichts als Bänder!

Rustan.
Und das Kleid auf deinem Rücken
Dehnt sich aus zu schwarzen Flügeln.

Von allen Seiten eingeengt stürzt sich Rustan endlich von eben jener Brücke, auf welcher der „Mann vom Felsen“ seinen Tod fand, in den Strom — damit, mit der Krisis, fällt, wie immer im Traum, das luftige Gebäude zusammen — und Rustan erwacht. Wundervoll vermischt sich mit dem aufdämmernden Bewußtsein das wirre Bild der Phantasie: der Neger kommt, ihn zu wecken — für ihn ist er noch der furchtbare Versucher, Massud und Mirza kommen — er hält sie für den König und Gülnare. Allmählich erst findet er sich, und es kommt die für

den Helden wie für den Zuſchauer ſo wohlthätige Erlöſung. Um nun zu zeigen, wie der Traum die Bilder des Lebens übertrieben hat, läßt uns der Dichter den böſen Zanga noch zum Schluß als ganz harmloſen Flötenbläſer erſcheinen — ein reizender Zug. Alles kehrt zu Glück und Frieden und unter den holden Klängen der Muſik ebben die letzten Wogen der erregten Seele.

Iſt es nun aber nicht bedauerlich, daß, wenn wir athemlos der fortjagenden Handlung gefolgt ſind und im beſten Glauben Ruſtans Errettung aufgenommen haben, ein tiefgreifendes Bedenken das ganze Problem des Dramas in Frage ſtellt? Konnte der Held, den ein einziger Traum ſo völlig zu verwandeln vermag, in Wirklichkeit jemals das werden, wozu der Traum ihn gemacht, ein Tyrann, ein Bluthund? Ganz gewiß nicht. Alſo das Traumbild, das wir ſahen und dramatiſch miterlebten, war nichts weniger als das Spiegelbild der Seele Ruſtans, als eine prophetiſch warnende Entwicklung des ehrgeizigen Triebes, der in der Bruſt des Jünglings ſchlummerte. Ein echter großgeſinnter Held hätte dieſen Schreckniſſen getrotzt und den Weg in's Weite doch gewählt, in der Hoffnung den Ruhm zu finden, auch ohne ſeine Hand beflecken zu müſſen. Denn wie viel und wie grauenhaft träumt man. Dieſer Ruſtan aber, den die bloße durch den Traum angedeutete Möglichkeit, ſein ehrgeiziges Trachten könne in Blut und Gräueln enden, ſo furchtbar durchſchauert, daß er fortan beſchließt, im Lande zu bleiben und ſich redlich zu ernähren, iſt doch nur ein zwar gut und edel, aber auch ſehr philiſtrös angelegter Menſch und alle ſeine hochfliegenden Pläne ſind Schaum und Blaſe. Bei der Aufführung ſtehen wir unter dem greifbaren Eindruck des Geſchehenden und glauben ihn am Ende einer großen Gefahr entronnen; aber der Zweifel kommt unvermeidlich — und damit iſt das dramatiſche Intereſſe unrettbar zerſtört. So wird uns das Drama, deſſen Anſchauen uns ſo lebhaft und innig feſſelt, am andern Tage ſchon ſo fremd, wie es uns am Morgen der in der verfloſſenen Nacht erſt geträumte Traum iſt. Wir erinnern uns, daß Tugend und Häuslichkeit über Unruhe und Abenteuerluſt einen ſchönen Sieg davongetragen haben, aber dieſe moraliſche Genugthuung haben wir mit einem

aesthetischen Deficit wettmachen müssen. Das Ende entspricht dem Anfang nicht, und der weltflüchtige und -fremde Zug in Grillparzers Helden, bei den meisten andern die rechte Bedingung für eine tragische Collision, erweist sich hier als ein aesthetischer Mangel. Anstatt dem Dichter zu danken, daß er unsre Seele wie die Rustans von dem Alp der Traumangst befreit, werfen wir ihm vor, daß er uns mit dem Phantasiebild eines unbedeutenden Schwächlings und Worthelden beschäftigt hat, dem wir keine Heldenrechte zugestehen können. Und das Alles unbeschadet der hingerissenen Bewunderung der poetischen Zauberwelt der herrlichen Dichtung!

Woher denn nun also diese Zaghaftigkeit? Dies scheue Zurückbeben vor der That? Woher dieser undramatische Bruch in der Consequenz des Handelns? Hängt es wirklich damit zusammen, daß Grillparzer, wie Kürnberger sagt, in jeder Beziehung berufen gewesen sei, ein großer *deutscher* Dichter zu werden, während er doch nur der Grillparzer Oesterreichs geworden ist, und zwar darum geworden ist, weil sein Vaterland den freien Odemzug des Dramatikers in ihm erstickte und ihm als tragische Conflicte fast nur solche übrig ließ, die aus der Unkraft entspringen? Ja wohl, jenes Oesterreich, das eine Tochter seines kaiserlichen Hauses auf dem Schaffot hatte enden sehen, mochte für immer eine mit Grausen gepaarte Abneigung vor Allem gewonnen haben, was Revolution, was Empörung hieß, vor Allem, was die Bande der Gewöhnung lockern und den bepflanzten Boden umackern wollte. Die Reaction hatte mit jenem Hinweis auf das blutige Haupt Marie Antoinettes leichtes Spiel, und sie hielt denn auch so gründlich Einzug, daß von den Reformen des edlen Josef bald nicht viel mehr übrig blieb. Auch vor Deutschland warnte Metternich die ängstlichen Seelen, vor dem „von der Revolution angesteckten" Deutschland, und dies Oesterreich war es, welches den jungen Grillparzer werden und wachsen sah. Das war die Luft, die er einsog, die Grundsätze, die ihm eingeimpft wurden. War es da ein Wunder, daß sie seine Natur bestimmten und mit ihr wieder seine dichterischen Schöpfungen? Und doch wohnte in diesem Manne eine große, starke, glühende Seele, leidenschaftlich

genug, wie die jedes echten Dramatikers, um auch dem Staate einmal gefährlich werden zu können, wenn sie sich auf das politische Gebiet begeben würde. Er hatte Proben davon gegeben, und von oben herab wurde er trotz seiner ängstlichen Loyalität und seiner echten Vaterlandsliebe immer mit einem gewissen Mißtrauen betrachtet. Man hielt ihn für einen Aufwiegler. Und er hätte es werden können. Der Despotismus hatte ihn selbst seine brutale Gewalt fühlen lassen; sein patriotisches Drama „König Ottokars Glück und Ende" fiel einem albernen Verbot zum Opfer. Er seufzte wie alle freien Herzen über den vormärzlichen Druck, und was that er, als die Revolution von 1848 hereinbrach? Genau dasselbe, was er nach dem Verbot des „Ottokar" gethan. Er hatte seinem Grimm über diesen wüsten Gewaltakt in einem Gedichte Luft gemacht, das er — nicht veröffentlichte. Er schmiedete Waffen und ließ sie am Nagel verrosten. Einige seiner satirischen Gedichte, „Der kranke Feldherr", „Vorzeichen" und andere, verrathen den leidenschaftlichsten Haß des Metternichschen Systems. Als nun aber Oesterreich endlich von Gedanken und Worten zu Thaten überging, da schlug derselbe Grillparzer, der der Meinung gewesen, die Zustände in Oesterreich seien „unleidlich" und „nichtswürdig", reuig an seine Brust, als hätte er sich eines Staatsverbrechens schuldig gemacht. Er mäkelte und krittelte an der Revolution, setzte sie spöttisch herab, und wußte kein andres Heilmittel für die Uebel, die er anerkannt und selbst mit bloßgelegt hatte, als „Abwarten". So wünschte er das Brandmal getilgt zu sehen und fürchtete doch Schaden an der gesunden Haut zu nehmen. Er hätte den Blitz herabrufen mögen, der das morsch gewordene Staatsgebäude verzehrte, und fürchtete doch, das Feuer möge seinem „kindisch" geliebten Oesterreich gefährlich werden. So zagte er und wartete weiter, so zog er sich, anstatt mit dem Schwert in der Faust auf die Gasse hinauszutreten, in sein hochgelegenes Stübchen zurück, und die Ironie wurde das einzige Ventil für seinen zurückgedämmten Grimm. Ein großer Aufwand von Kraft und Leidenschaft war im Keim erstickt. Diese Stellung des Dichters zu seinem Vaterland bringe man zu allem bisher Gesagten mit in Anschlag, um den dramatischen Gang seiner

Helden zu begreifen. Es wird dann nicht mehr überraſchen, daß ſie ſo oft wie Löwen beginnen und wie Lämmer endigen — ſo Ottokar, Jaſon, Medea, ſo Ruſtan, der für dieſe undramatiſche Umkehr geradezu den Typus darſtellt. Es wird dann noch klarer werden, warum den Dichter die Neigung zu jenen innerlich rein und friedlich geſtimmten Naturen zieht, die an dem politiſchen Leben zu Grunde gehen: zu Rudolf dem Zweiten im „Bruderzwiſt im Hauſe Habsburg", dieſem tiefſinnigen Grübler mit dem Kindesherzen Heinrichs des Sechſten, ſittlich ſeiner ganzen Umgebung überlegen und doch trotz ſeiner Macht der Ohnmächtigſte von Allen, weil er ſein ſittliches Vermögen nie zur rechten Zeit in den Dienſt des Staates zu ſtellen vermag, ja weil er von deſſen Lenkung überhaupt die irrigſten Begriffe hat und die Menſchen nicht kennt; die Geſetze des Sternenhimmels will er auf dieſe Welt der Gewalt, der Liſt und des Truges verwenden! Und vollzieht ſich nicht auch an der „Libuſſa", nur noch rührender und ergreifender das gleiche Geſetz? Eine Welt der ſtillen Einheit mit der Natur, eine Welt, wo noch Halbgötter auf Erden wandeln und ein geheimnißvolles Band zwiſchen Himmel und Menſchen waltet, ſinkt unter den Axthieben der Cultur zuſammen; Städte erbauen ſich, jammernd flüchtet mit dem alten Geſchlecht der Friede, und wer zwiſchen die alte und neue Ordnung der Dinge geſtellt iſt, wie die Heldin, der verblutet im Zwieſpalt. Und begreift es ſich nicht, daß die Liebe des Dichters zu der Beſchaulichkeit ſolcher Gemüther mit den Jahren wuchs und das eigentlich Dramatiſche immer mehr zurückdrängte, ſo ſehr, daß Reflexion und Symbolik die Handlung im „Bruderzwiſt" und der „Libuſſa" beſtändig aufhalten und die dramatiſche Oekonomie, in der Grillparzer ſich in ſeinen erſten Werken ſo wohl bewandert zeigte, empfindlich ſchädigen? Wie gefährlich hätte die Neigung zu ſo geſtimmten Charakteren einem Dramatiker, der weniger groß wäre wie Grillparzer, auch in andrer Beziehung werden müſſen! Gerade darin aber zeigt ſich ſeine ganze Herrlichkeit, daß er es wagen kann, uns die Schwäche und die Zaghaftigkeit auch am Manne zu zeigen, ohne ſie jemals zu entadeln. Die Anmuth iſt es, mit der er uns unwiderſtehlich verſöhnt. Und da die Anmuth dem

Weibe zukommt wie die Schwäche — ist es da zu verwundern, daß Grillparzers dramatische Helden zumeist Frauen sind: Sappho, Medea, Hero, Libussa, die Jüdin von Toledo? Was dem Manne Gefahr bringen kann, gehört zum Gattungscharakter des Weibes und wird bei diesem zum reizvollen Vorzug.

Kehren wir nach dieser allgemeineren Betrachtung, die dem Verständniß der Grillparzerschen Charaktere förderlich gewesen sein wird, zum eigentlich Dramaturgischen zurück — wie meisterlich erscheinen uns dann die „Sappho" wie der „Traum ein Leben"! Wie die einfache Handlung es dem Dichter an die Hand gab, baut sich die Tragödie der Sängerin von Lesbos mit größter Einfachheit vor unseren Augen auf, in dem stillen Sichausleben der Conflicte, ohne eine erregende äußere Action, der „Iphigenie" und dem „Tasso" verwandt. Auch im Bau theilt sie die Vorzüge des Goetheschen Griechendramas, während sie dem zwiespältigen, in zwei schlecht verbundene Hälften aus einander klaffenden „Tasso" in der Composition ebenso wie die „Iphigenie" weit überlegen ist. Der hohen Würde der Handlung entsprechend schreitet ihr Gang dahin, durchaus ruhig, stets vom lyrischen Odem durchströmt, und doch nie schleppend, nie verweilend; jeder Akt bringt eine neue Phase im Gemüth der Heldin, und mühelos vertheilen sich alle auf die Fünfzahl der Akte. Wie rasch dagegen jagt die Traumhandlung in dem orientalischen Schauspiel dahin! Wie gereicht hier selbst der bedenkliche Trochaeus in seiner Hast der fliegenden Eile des Vorgangs zum Vortheil; ja wie glücklich nehmen sich einige mit der Lehrhaftigkeit der Fabel gegebene Weisheitssprüche, die wie aus Kindermund zu kommen scheinen, in den gereimten Vierfüßern aus. Trivialitäten und Dunkelheiten laufen wohl auch mit unter, aber jene sind nicht allzu häufig, und diese stören kaum, weil man bei der phantastischen Haltung des Ganzen seinen Ohren nie recht traut. Es ist, als hörte man, wenn der Mann vom Felsen redet, mystische Orakelworte, und all unser Nachdenken fließt mit dem melodischen Tonfall der Worte in dem Gesang des alten Harfners dahin. Wie wohl hat der Meister endlich daran gethan, daß er sich bei der Akteintheilung an keine Schablone hielt, sondern dem Höhepunkt so rasch und

sich überschlagend den Niedergang folgen ließ, wie es der unmittelbaren Verbindung der Krisis eines Traumes mit seinem Ende entspricht. In der „Sappho" bot sich ihm das ruhige Gleichmaß der Fünftheilung von selbst — im „Traum ein Leben" wäre ein fünfter Akt (oder wenn man will ein vierter), ein Unding gewesen. Die Handlung wäre dann zur Unzeit und Ungebühr gegen den Geist des ganzen Dramas gedehnt worden.

Hiermit wird eine principielle Frage angeregt, die Frage, ob die Eintheilung des Dramas in eine ungerade Zahl von größeren Abschnitten, die den Haupttheilen der Handlung, Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe entsprechen, eine unabweisliche aesthetische Forderung ist oder nicht? Das Drama der Griechen zeigte bereits die Hinneigung zu dieser wellenförmigen Gipfelung, die dem architektonischen Gefühl entspricht, und wenn auch von einer Akteintheilung bei ihnen keine Rede sein konnte, so gliederten sich doch die meisten ihrer Dramen so, daß der stark hervortretende Höhepunkt von den Partien der Steigerung und der Umkehr durch die Chorgesänge getrennt, und jene zusammen genommen eine ungleiche Zahl bildeten. Die „Antigone" z. B. theilt sich, wie Freytag in seiner Technik des Dramas bereits hervorgehoben, in fünf Abschnitte, zu denen noch die in allen griechischen Dramen, von dem übrigen Bau des Stückes scharf absetzenden Partien der Einleitung (Prologus) und des Schlusses mit der Katastrophe (Exodus) zu zählen sind. Hält man diese beiden Theile und die gesammte Haupthandlung zusammen, dann würde sich in der tragischen Literatur der Griechen die Dreitheilung, also das Princip der Wellenlinie, durchweg nachweisen lassen. Prüft man aber die Haupthandlung von Prolog und Exodus gesondert, dann zeigt sich, daß sie selbst wieder so mannigfaltig, wie es eben der Stoff gebot, eingetheilt ist, und daß sich ihr Schwerpunkt so oft nach der zweiten Hälfte hin verschiebt, daß man von einer unbedingten Verlegung des Höhepunktes genau in die Mitte jedenfalls nicht reden kann. Ist z. B. in der „Elektra" die Höhe des Dramas wirklich auch ihr Mittelpunkt, dann stellt sich in der „Antigone" das Verhältniß so dar, daß der Steigerung drei Theile gehören, während der vierte den

Höhepunkt, der fünfte die Umkehr aufnimmt. Der tragische Dichter hat also bis zum Höhepunkt einen größeren Raum als für die Umkehr und die Katastrophe, die diesseits desselben liegen, benöthigt. Diese Erscheinung zeigt sich in der griechischen Tragödie denn auch so allgemein, daß man den Ausspruch wagen kann, daß in ihr nach der langsamsten Vorbereitung und Führung der Handlung bis zum Gipfel von dort herab ein jäher Fall zu folgen pflegt. Daraus folgt dann, daß die Wellenlinie in ihr nur *scheinbar* herrscht, denn der Typus derselben würde sich rein nur dann ergeben, wenn Höhepunkt und Mitte genau zusammenfielen und die auf- und absteigende Handlung ein gleiches Maß der Ausführung erforderte und erführe.

Trotz dieser bemerkenswerthen Thatsache, die von den Dramaturgen seit den ältesten Zeiten bis auf die Neuzeit nicht genügend beachtet und auf ihre Consequenzen hin geprüft zu sein scheint, setzte sich das Bild der Wellenlinie als der Ausdruck einer harmonischen Composition des Dramas bei den Culturvölkern fest. Bei den Römern findet sich die Fünfgliederung, die Spanier bevorzugten die Dreitheilung, Shakespeare gliedert seine Dramen wiederum in fünf Theile, Franzosen, Italiener und Deutsche verfuhren ebenso. Daß sich dabei die wesentlichen Momente des Dramas, wie sie oben aufgezählt wurden, also Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe, nicht je genau in einem Akt unterbringen lassen, versteht sich wohl von selbst, und insbesondere ist es klar, daß, wenn die Höhe ihren idealen Platz genau in der Mitte des Stückes behaupten soll, fast immer entweder ein Theil der Steigerung noch in den *Anfang* des dritten Aktes, oder ein Theil des Falls oder der Umkehr in seinen *Schluß* hinübergenommen werden muß — denn ganz und ausschließlich kann sich ein ganzer Akt, ohne die Gefahr der Monotonie und Weitschweifigkeit, nicht auf dem Gipfel halten. Effectsüchtige Dramatiker, denen es um einen guten Aktschluß zu thun ist, werden nun allerdings wünschen, den dritten Akt mit möglichst vollen Akkorden ausklingen zu lassen, aber daß man den Höhepunkt auf das Vollendetste herausbilden und doch durch den Beginn der Peripetie die Wirkung desselben nicht nur nicht ab-

ſchwächen, ſondern noch überbieten kann, hat Schiller auf das Glänzendſte in ſeiner „Maria Stuart“ dargethan. Hier treffen der Höhepunkt und das ſogenannte „tragiſche Moment“ (der folgenſchwere, plötzliche und doch aus dem Gemüth der Heldin und der Situation auf das Glaubwürdigſte motivirte Umſchlag Mariens von ergebenſter Geduld zum grimmigſten Triumph der Rache) in der Begegnung der Königinnen prachtvoll zuſammen, und doch ſteigern die kleinen Zwiſchenſcenen, die nun folgen, Mortimers wahnwitzige Leidenſchaft und die Nachricht von dem Mordanſchlag auf Eliſabeth die Erregung noch und geben der Handlung die einſchneidendſte Wendung zum Untergang der Heldin. Da dieſer aber bereits ſo deutlich vorbereitet iſt, lege man ſich einmal die Frage vor: wie Schiller es hätte ermöglichen ſollen, dieſem Akt noch zwei weitere folgen zu laſſen, wenn er nicht ſeiner Neigung, ſtatt eines Helden zwei und mehr zu bilden, auch in der „Maria Stuart“ nachgegeben hätte, wie er es in den „Räubern“, „Kabale und Liebe“, dem „Tell“ gethan? Nur dadurch, daß er der Eliſabeth ganz die nämliche ſorgfältige Begründung und Ausführung wie der Maria verlieh, verſagte ihm für den an ſich meiſterhaften vierten Akt dieſer Tragödie der Stoff nicht — was zuverläſſig der Fall geweſen ſein würde, wenn er, wie es das Gewöhnlichere iſt, nur einer einzigen Perſon die Heldenrechte eingeräumt hätte. Auffällig tritt dieſes Doppelweſen des Stücks ſelbſt noch im Schlußakt hervor, der uns zwei Kataſtrophen bringt und es dadurch nur noch klarer macht, daß bei einer anderen, einfacheren Conſtruction des Dramas eine Vierzahl von Akten ausgereicht haben würde. Freytag hat darum ſeiner eignen Beweisführung zuwider gehandelt, wenn er auf die „Stuart“ und überdies noch auf den „Tell“ und den „Taſſo“ exemplificirte. Den Schlußakt des „Tell“ nennt er ſelbſt ein Situationsbild: alſo etwas ſchlechthin Maleriſches oder Decoratives, das mit dem dramatiſchen Organismus nichts zu thun hat. Das heißt aber mit anderen Worten ſo viel, daß das Drama mit dem vierten Akt zu Ende ſei, oder doch habe zu Ende ſein können. Von dem „Taſſo“ wäre aber am Beſten gar nicht zu reden geweſen, denn er hat zwei Handlungen, die ſich mehr nach, als neben-

einander entladen (Taſſo — Antonio, Taſſo — die Prinzeſſin), zwei Höhepunkte (im zweiten und fünften Akt), und iſt alles andere eher als ein Muſter dramatiſcher Compoſition. Oder wer möchte wirklich, wenn die dramaturgiſchen Schulbegriffe denn weiter ins Treffen geführt werden ſollen, in dem Geſpräch der Prinzeſſin mit Leonore Sanvitale im dritten Akt den „Höhepunkt", in dem Dialog der Sanvitale mit Antonio die „erſte Stufe der abſteigenden Handlung" erkennen?

Das Ergebniß dieſer Umſchau dürfte überraſchen: von vier oder fünf von Freytag mit Vorliebe zur Erhellung ſeiner Beweisführung angezogenen Dramen ſind drei ſo gebaut, daß ſie der Wellenlinie, oder ſagen wir in dieſem Falle lieber, der Fünfzahl der Akte zum Wenigſten nicht das Wort reden. Ich bin nicht ſo doctrinär, Schiller aus der Aufſtellung ſeiner beiden rivaliſirenden Helden einen Vorwurf zu machen, aber die Schule ſollte ſich doch Rechenſchaft darüber ablegen, wodurch ihm die Compoſition ſeiner Dramen und ihre Fünftheilung allein möglich geworden iſt. Iſt nicht vor ihm ſchon Leſſing mit ſeinen vierten Akten in ganz anderer Weiſe in Verlegenheit gekommen? Die Geſtalt der Orſina, die ſich in dem erſten Plan der „Emilia Galotti" bekanntlich noch nicht fand, iſt ihm hernach mit größter Meiſterſchaft eingefügt und bewunderungswürdig dazu verwendet, die Umkehr völlig zu machen und die Kataſtrophe vorzubereiten, die folgerichtig nun allerdings die hätte ſein müſſen, daß der Prinz und nicht Emilia unter Odoardos Hand verblutet. Aber ſo vollendet dieſe neue Figur des Dramas den vierten Akt auch ausfüllt und ihm ein ſtarkes Intereſſe verſchafft, ſo klar iſt es doch, daß ſie zur Löſung des Knotens keineswegs erforderlich war. Sie tritt mit Erfolg in eine Breſche der Action und feſſelt uns durch ihr großſtiliſirtes, farbiges Bild, aber ſie beweiſt, daß dem Dichter ohne ſie die Dehnung des Stoffes zu der Länge der üblichen fünf Akte ſchwer geworden ſein würde. Vollends der Riccaut in der „Minna von Barnhelm" iſt nichts weiter als eine Epiſode. Er unterhält uns köſtlich, aber er fördert die Handlung um keine Linie weiter, und ſomit legt er uns noch viel deutlicher nahe, daß es um die abſolute Forderung der Drei-

oder Fünfzahl von Akten übel bestellt ist. Dramen, die nur dadurch die vorschriftsmäßige Gliederung bekommen, daß eine neue episodische Figur an der gefährlichsten Stelle auf dem Plan erscheinen muß, um uns zu unterhalten, tragen eben nicht Stofffülle genug in sich um für fünf Akte auszureichen, und ihre „Wellenlinie" ist nur Schein. Die Consequenz daraus ist aber nicht etwa die, daß nun der „Emilia" und der „Minna" das Verdammungsurtheil gesprochen werden soll, weil sie sich nur durch einen Kunstgriff das akademische Maß verschafft haben — o nein! sie sind in andrer Beziehung so vollkommen, daß man nie müde werden kann sie zu bewundern. Das aber darf man aus diesen Wahrnehmungen folgern, daß kein Dichter aus rein architektonischen Gründen auf drei oder fünf Akte verpflichtet werden sollte, und daß er sein Werk mit Fug und Recht mit dem vierten Akt enden lassen darf, wenn sich der Stoff in ihm erschöpft. Es würde nicht so viele langweilige vierte Akte geben, wenn die Autoren sich darin weniger ängstlich an eine dramaturgische Schablone gehalten hätten. Mögen sie sich getrost auch aus den größten Dramen Shakespeares einen Freibrief für die Ketzereien vieraktiger Stücke holen! Denn auch dieser Genius weiß sich, wenn er den Gipfelpunkt der Handlung hinter sich hat, bis zur Katastrophe oft nicht Rath. Zwar pflegt er uns die dramatische Stockung im vierten Akt durch die wunderbarsten Einblicke in das Seelenleben seiner Helden vergessen zu machen (der Streit der Feldherren im „Julius Caesar", die neue Phase in Lears Krankheitsproceß), und bloße Charakterentfaltungen, die die Handlung nicht weiterfördern, geben für die Darsteller seiner Helden die ergreifendsten „Spielscenen" — wenn er es aber im „Hamlet" so weit treibt, den Prinzen aus Dänemark und damit aus der Handlung gänzlich zu entfernen und ihn von dem Ziel seines Strebens gründlich zu verschlagen, wenn Zufälle über Zufälle eintreffen müssen, um ihn zurückzuführen und den abgerissenen Faden wieder neu zu knüpfen, dann enthüllt sich die Schwäche der Position dieses vierten Aktes mehr als erträglich ist und das dramatische Empfinden erhält einen schweren Stoß. Die ganze Reise Hamlets nach England ist dramaturgisch betrachtet nur dazu da, um

nach dem Schauſpiel und den ſich daran ſchließenden Scenen noch zwei weitere Aktabſchnitte zu ermöglichen; denn Opheliens Wahnſinn und ihr Tod, die Kirchhofsſcene mit Hamlets tiefſinnigen Grübeleien, poetiſche nnd pſychologiſche Wunderwerke, ſind dramatiſch bedeutungslos, und es iſt nicht einzuſehen, warum die Einführung des Widerſpiels (Laërtes) nicht auch im Schlußakt hätte erfolgen können. Schwerlich wird ſich ja aber auch Jemand an den beiden letzten Akten des „Hamlet“ als an einem dramatiſchen Muſter bilden wollen.

Sollte aber trotz dieſer leicht zu vermehrenden Beiſpiele dem Autor das architektoniſche Gewiſſen und die Wellenlinie keine Ruhe laſſen, dann glaube ich, daß auch ein vieraktiges oder zweiaktiges Drama dieſe Form keineswegs aufzugeben braucht. Es liegt in der Natur der Sache, daß die dramatiſche Action beginnt, ſteigt, einen Culminationspunkt erreicht und abwärts ſinkt. Je ſchwieriger aber der Gipfel zu erreichen war, je ſorgfältigerer Vorbereitung, je kunſtvollerer Anſtrengung es bedurfte, um auf ſeine Höhe zu gelangen, deſto raſcher wird ſich Umkehr und Kataſtrophe vollziehen. Oder, um im Bilde zu bleiben: je ſteiler der Aufſtieg, deſto jäher der Abſturz — ja, um ſo jäher, je mehr der dramatiſche Berg der Wellenlinie entſpricht. Eine Höhe wird vielleicht in zwei Stunden erklommen -- aber in weniger als einer Stunde iſt man wieder unten angelangt. Es iſt alſo ganz begreiflich, daß ſich das Ende des Dramas vom Höhepunkt abwärts um ſo viel raſcher als ſeine Vorbereitung vollzieht. Je vollſtändiger der Dramatiker dieſe vorgenommen, je beſſer er den ganzen dramatiſchen Apparat von Anbeginn zuſammen hat, ſo daß er keiner Ueberraſchungen in der zweiten Hälfte des Stückes mehr bedarf — um ſo kürzer wird die Umkehr ſein, ſo kurz etwa, wie das Ziehen der Schlußfolgerung aus Oberſatz und Unterſatz. Die Frucht des Wachsthums der erſten Akte: das iſt die Kataſtrophe; man kann ſie künſtlich hinauszögern, aber in zahlreichen Fällen wird man der zweiten Hälfte eines Dramas das Peinliche und Gequälte ſolcher Bemühungen abſpüren. Begabte Dichter haben die ſtarren Schranken denn auch unbedenklich durchbrochen. Schiller ſelbſt hat die „Braut von Meſſina“

viertheilig gegliedert, Grillparzer den zweiten Theil des „Goldenen Vließes", die „Argonauten", und er hätte wohl gethan, sich auch in der „Medea" so kurz zu fassen und ihr das öde Nachspiel des fünften Aktes zu ersparen. Viele der Neueren, die in der theatralischen Technik wohl bewandert sind, Wildenbruch z. B. und Voß haben aus keinem anderen Grunde vieraktige Dramen geschrieben, als weil sie ohne den ärgsten Zwang die sinkende Handlung nicht mehr in zwei Akte theilen konnten. Und das ist das ceterum censeo: der Stoff und seine Vorbereitung durch den Dichter entscheidet für die Aktzahl. Reicht er aus, kann die Umkehr sich so langsam vollziehen wie der Aufstieg — wer würde dann den fünften Akt entbehren wollen? Je ruhiger und würdevoller der dramatische Schritt, je reicher die Handlung gegliedert, je schwieriger das psychologische Problem, desto selbstverständlicher wird die Fünfzahl sein. Man blicke auf „Iphigenie" und „Sappho", auf die doppelheldigen Dramen Schillers, auf Grillparzers „Ahnfrau", auf Kleists „Prinzen von Homburg", dessen Umkehr im vierten Akt ganz unvergleichlich ausgeführt ist, und jeder Dramatiker lege sich, um vor unnützer Hast auf der Hut zu sein, die Frage vor, ob der dramatische Stoff, den er gewählt, so geartet ist, daß er eine gleich bedächtige und sorgsame Motivirung der Umkehr erheischt. Fehlt aber diese Nöthigung, dann kümmere er sich um Drei- oder Fünfzahl nicht, und anstatt uns durch „unnützes Zagen, Zaudern und Plaudern" in einem überflüssigen vierten Akt zu langweilen, komme er lieber nach dem Höhepunkt so rasch zum Schluß wie Grillparzer es mit seinem Rustan thut.

Und damit wären wir wieder bei dem Traumgedicht angelangt, zu dessen Lobe nicht mehr viel gesagt zu werden braucht. Oder wäre es, was Laube in den „Gesammelten Werken" Grillparzers (Stuttgart, Cotta 1874) hervorzuheben für gut findet? „Das dramatische Märchen „Der Traum ein Leben", sagt er, „wurde 1834 am 4. October zum ersten Male im Burgtheater aufgeführt. Die Wirkung ließ bei dieser ersten Vorstellung lange auf sich warten. Man nahm die bunte Begebenheit hin, ohne sich für dieselbe zu erwärmen — da, da wird es auf dem mit Menschen überfüllten Theater unerwarteter Weise einen Augen-

blick ſtill, man hört eine Uhr ſchlagen, und der Held des Stückes, Ruſtan, ſpricht vor ſich hin, als ob er allein und unbehelligt wäre:

„Horch, es ſchlägt — drei Uhr vor Tage!
Kurze Zeit, ſo iſt's vorüber,
Und ich dehne mich und ſchüttle,
Morgenluft weht um die Stirne,
Kommt der Tag, iſt Alles klar,
Und ich bin dann kein Verbrecher,
Nein, bin wieder, der ich war."

„Das raſch auffaſſende Wiener Publikum verſtand ſogleich, daß die ganze bisherige Handlung in ihrer Buntheit einen Traum vorgeſtellt, und ein allgemeiner Beifall begrüßte die Ueberraſchung, obwohl ſonſt jegliche Ueberraſchung im Bühnenſtücke ein gefährlich Ding iſt. Grillparzer ſelbſt geſtand zu, daß man wohl eben nur einmal ſolch eine kühne Form wählen dürfte. So wie er ſie ausgeſtattet hat mit eigenthümlich daher ſpringendem, ſpannendem Vorgange, mit geradezu fliegender, fortreißender Sprache, in welcher feine und tiefe Bemerkungen den abenteuerlichen Dingen eine Weihe verleihen, iſt das Stück ein Wurf großen Talentes. Muſik und phantaſtiſche Decoration, welche Grillparzer immer voll in Anſpruch nahm, wo ſie erhöhen und verſtärken, wirken in dieſem Stücke günſtig mit, die Phantaſie des Zuhörers und Zuſchauers ſinnig anzuregen, und ſo iſt dieſer „Traum ein Leben" in Wien trotz ſeiner erhöhten Weiſe und Sprache ein verehrtes Volksſtück geworden. Unter den norddeutſchen Städten hat merkwürdigerweiſe Hamburg einige Aehnlichkeit mit Wien im Theatergeſchmacke. Vielleicht weil von Schröders Zeit her das dortige Publikum lange Jahre hindurch wohl geübt war in Beurtheilung von Theaterdingen. In Hamburg hat denn auch „Der Traum ein Leben" Glück gemacht."

Wie ſonderbar! Hat denn Laube die unfreiwillige Komik und die Zweiſchneidigkeit ſeiner Lobrede nicht gemerkt? Als gehörte die geringſte Schwierigkeit dazu, zu begreifen, daß die Handlung vom zweiten Akt an einen Traum darſtellt! Und kann es eine Empfehlung für eine dramatiſche Dichtung ſein, wenn die

Zuſchauer erſt im vierten Akt (dem Schlußakt!) hinter ihr Verſtändniß kommen? Oder wen discreditirt dieſe Thatſache mehr, das Werk oder die Hörer, die in dieſem Falle noch als „das raſch auffaſſende Wiener Publikum“ geprieſen werden? warum? weil ſie die Abſicht des Dichters „ſogleich“ errathen haben — „ſogleich“, das heißt als das Stück faſt ſchon zu Ende war. Nein, da ſteht es um das köſtliche Gedicht und die Durchſchnittsintelligenz der Theaterbeſucher doch beſſer. Wenigſtens ich, der ich es in München, Berlin und Bremen geſehen, kann bezeugen, daß es die Zuſchauer überall raſch in ſeinen Zauberkreis gebannt hat, auch dort, wo ihm der Glanz märchenhafter Ausſtattung, auf den es rechnet, verſagt blieb, alſo, da die Charaktere die allgemeineren Züge des Märchens tragen und bis auf den Negerſklaven keine ausgeſprochenen Individualitäten ſind, lediglich durch den Reiz der poetiſchen Stimmung, die Sprache und Handlung ausſtrömen. Eine nervenaufregende Wirkung übt es freilich nicht und zu ſtarken Beifallsſalven fordert es nicht heraus. Die Vorſtellung des Spiels, des holden Scheins verläßt das Publikum auch bei den unheilvollſten Begebenheiten der Traumhandlung nicht — und ſo entſpricht es dem Geiſte der Dichtung. Gefeſſelt, mitgezogen und doch beruhigt, wie Jemand, der im traumdurchzogenen Halbſchlummer liegt, ſo genießen wir ſie, ſo ſcheiden wir von ihr. Wir ängſtigen uns mit dem Helden, aber im tiefſten Innern flüſtert eine Stimme, daß Alles ſich zum Heil wenden werde. Alſo nicht nur in Wien verſteht man das phantaſtiſche Stück zu würdigen und nicht dort allein ſcheint es ein „verehrtes Volksſtück“ bleiben zu ſollen. Erfreulich behauptet es ſich auf einer ganzen Reihe ſüd- und norddeutſcher Bühnen. Und ſollte wirklich einmal ein Regiſſeur für das Auffaſſungsvermögen ſeines Publikums bangen, ſollte es zum Verſtändniß des Augenblicks, da die Traumhandlung ſich von dem realen Vorgang loslöſt, nicht genügen, daß Ruſtan unter den Klängen des Liedes vor unſern Augen entſchlummert, ein Wolkenſchleier ſich über den Hintergrund lagert und mit dem Verſchwinden deſſelben eine tropiſche Landſchaft ſichtbar wird — dann mögen durch eine ſinnvolle Coſtümirung der beiden geiſterhaften Knaben die Be-

griffsſtutzigen wiſſend gemacht werden. Man begnüge ſich nicht damit, zwei Ballerinen in die üblichen kurzen Kittel zu ſtecken und der einen das Haupt mit Blumen zu ſchmücken. In bunteſter Farbengluth muß der Knabe prangen, glänzende Flügel an den Schultern, den rothen weithinleuchtenden Mohn im blonden Haar — während der andre todtenbleich und ernſt, vom Kopf bis zu den Sohlen ſchwarz gekleidet, neben ſeinem ſchillernden Bruder ſteht. Entzündet dann der „Traum“ ſeine Fackel an der des „Schlafes“, dann wird man hoffentlich verſtehen, daß das Dunkel in Ruſtans Haupt ſich farbig erhellt und der Traum ſeine Herrſchaft antritt. —

Lange ſchon bevor der „Traum ein Leben“ dem Dichter ausreifte, war ein andres Drama von ihm vollendet worden, eine Tragödie größten Wurfs, eine Trilogie: „Das goldene Vließ“. Alſo wieder wie die „Sappho“ ein antiker Stoff, und wieder, auch in der rauhen Welt der kolchiſchen Barbaren, von jenem roſigen Liebeshauch übergoſſen, der ſich durch jede Dichtung Grillparzers breitet. Nur fehlte ihm die ſich ſelbſt erklärende Einfachheit der „Sappho“, denn buntes und verworrenes mythologiſches Détail ſtellt ſich vor den ergreifenden menſchlichen Conflict, der den Kern der ganzen Dichtung ausmacht und der ſich zwiefach ſpaltet: es iſt der Conflict der erobernden Cultur und des bezwungenen und mißhandelten Naturvolks und zugleich der Conflict der ſchönen, heiteren Sitte und Geſittung mit der Barbarei. Ehe ſich dieſer uns enthüllt, müſſen wir eine wunderliche, ganz und gar dunkle Vorgeſchichte überwinden. Nicht auf dem bekannten goldenen Widder flüchtet Phrixus mit ſeiner Schweſter Helle vor dem Zorn der Stiefmutter durch die Luft und gelangt nach Kolchis — mit dem bereits fertigen Vließ ausgerüſtet betritt er den unwirthlichen Strand, und dies Kleinod verdankt er einem wunderlichen Begebniß. Verfolgt, im Tempel von Delphi entſchlummert, iſt ihm ein Götterbild in Glanz und Herrlichkeit erſchienen, ein Mann

„In nackter Kraft, die Keule in der Rechten,
Mit langem Bart und Haar, ein Widderfell
Um ſeine prächt'gen Schultern“.

Der hat das reiche Vließ von der Schulter gelöst und mit den Worten „Nimm Sieg und Rache hin“ dem Schlummernden gereicht — derselbe Gott, dessen Bildsäule sich dem Erwachenden zeigte, „aus Marmor künstlich ausgehau'n“, am Fußgestell die Goldinschrift „Kolchis“ tragend. Phrixus glaubt einen Wink darin zu erkennen, er löst den Schmuck von der Statue, hängt ihn als goldenes Wimpel an den Mast seines Schiffes und steuert gen Kolchis. Und wie er das Land betritt, ist das erste, was er dort gewahrt, desselben Gottes Bild, ganz dem delphischen gleich: das Bild des kolchischen Gottes Peronto. Das ist und bleibt schwer und dunkel und wird den Genuß des ersten Theiles der Dichtung, der den Titel „Der Gastfreund“ führt, immer erschweren. Aber um so einfacher giebt sich, was nun folgt: der König der Barbaren, der listige, ungeschlachte Aietes, Medeas Vater, geizt nach den Schätzen der Fremden; unter den Flüchen seines wehrlosen Opfers erschlägt er den Phrixus am Fuß der Bildsäule, seinen Gast, der ihm das Kleinod des Vließes zur Hut übergeben. Aber sogleich rächt sich die Unthat. Dumpfes Entsetzen befällt den Mörder, und mit furchtbaren Wehrufen sieht seine zauberkundige, fernsichtige Tochter die Erinnyen emporsteigen, die das königliche Haus der Kolcher verderben werden.

Diesem ersten Theil, der sich rasch, in einem Akte, abspielt, folgen die vieraktige Tragödie „Die Argonauten“ und die fünfaktige „Medea“, die sich mit jenen zu einer echten Trilogie im antiken Sinne zusammenschließen. Wenn in der Oresteia des Aeschylus, dem einzigen uns völlig erhaltenen Beispiel dieser Gattung, die einzelnen Theile durch die Geschicke des Helden noch fester zusammengehalten werden, so weiß man doch, daß den Griechen auch schon der mythische und symbolische Zusammenhang der einzelnen Dramen, ihre Richtung auf ein gemeinsames geistiges Centrum, zur Bildung einer Trilogie genügte. Und das ist der Fall des „goldenen Vließes“. Die Bezeichnung, die dem „Wallenstein“ so oft mit Unrecht beigelegt wird, gebührt also der Grillparzerschen Dichtung. Schillers gewaltige Tragödie ist keine Trilogie, sondern ein Doppeldrama, dessen zweite Hälfte, der „Tod“ wohl eine bedingte Selbstständigkeit besitzt, dessen erste jedoch, die

„Piccolomini", für sich allein keinen dramatischen Bestand hat, während dem „Lager" nur der Charakter eines sceniſchen Prologs zukommt. Weit mehr entsprechen die Hebbelschen „Nibelungen" dem Wesen der Trilogie, mehr noch das Riesenwerk Richard Wagners mit dem Rheingold-Vorspiel, und mit diesem erweist sich das „goldene Vließ" vielfach verwandt. Ich denke dabei nicht an den Siegfried der „Götterdämmerung", der die Walküre vergißt und der unbedeutenden Gutrune seine Liebe zuwendet, wie Jason sein Herz von Medea zu Kreusa kehrt, sondern an den goldenen Schatz, um den die Leidenschaften und Wünsche der Menschen kreisen. Dort ist es der Goldballen in der Rheinfluth, der denen, die ihn wunschlos zu aesthetischer Freude besitzen, nicht unheilvoll, sondern glückspendend, Allen, die nach ihm geizen, und ihren Erben aber zum Fluche wird — hier ist es das Vließ, das dem ersten Besitzer, der es auf den göttlichen Fingerzeig genommen, das Herz mit Muth, Vertrauen und Freude füllt, das sich aber sofort in ein Symbol des Unheils verwandelt, sobald es die Gier des Besitzes weckt. Phrixus hatte es vor der Bildsäule des Gottes in Kolchis betend mit dankbarem Herzen aufgepflanzt — Aietes raubt es dem Gastfreund und erkauft es mit dessen Blute. Im fernen Jolkos regt es den eitlen, neidischen König Pelias auf, seinen bitter gehaßten Neffen Jason auszusenden, um das Kleinod zu gewinnen, und als dieser es mit Medeas Hülfe aus der Hut des Drachen genommen, da fallen Medeas Vater und ihr junger Bruder Absyrtus dem Dämon, der im Vließe schlummert, zum Opfer. Nun wendet die Rache sich der zu, die um des fremden, schönen Eindringlings willen ihr Land und ihre Blutsverwandten verrathen hat. Unter den Barbaren die Schönste von Allen, erscheint Medea ihrem Gatten in Griechenland düster und unhold; sein Herz wendet sich von ihr, das Volk scheut sie und hält sie jeden Greuels fähig. Als sie sich zum Lohn für die Heilung des Pelias von schwerer Krankheit das Vließ nimmt, sprengt der rasende Alte die Verbande seiner Wunden und verblutet. Sie aber klagt man des Mordes an, und da sie sich nicht reinigen kann und will, trifft sie und ihren Gatten der Bann der Amphiktyonen. Kreusa fällt ihrem eifersüchtigen Grimme: die Flamme

verzehrt sie; die zarten Kinder sterben unter dem Dolch der Mutter; Jason, der aller Kraft beraubte, geächtete Jason verzweifelt — Medea aber trägt das goldene Vließ, das selbst „aus der Korintherfürstin blut'gem Brande" unversehrt hervorgegangen, nach Delphi zurück um es dem Gott wieder zu geben, der es durch seinen Gnadenwink einst dem Phrixus bestimmt hatte. Dort, in der Hut der Himmlischen, wird es wieder friedlich ruhen. Dort weicht der Fluch, der es auf der Erde, dem Besitz und seinen Lockungen preisgegeben, verfolgte. So kehrt auch in Wagners „Ring des Nibelungen" der goldene Schatz zu den Rheintöchtern in das wunschlose, friedliche Reich der Tiefe zurück.

Das Alles ergiebt sich aus der Dichtung ohne Schwierigkeit von selbst, ohne daß man nöthig hätte, eine „Idee" in sie hinein zu geheimnissen, und in den „Argonauten" verkörpert es sich auch in einer einfachen Handlung, deren Genuß durch kein anekdotisch-mythologisches Détail in der Exposition wie in der Vorgeschichte des „Gastfreunds" verkümmert wird. Große, menschliche Motive treiben das ganze Drama. Kühne Männer ziehen auf Abenteuer; sie landen im Barbarenlande und begehren das Kostbarste, was das fremde Volk besitzt; die Kolcher begegnen ihnen trotzig und kampfbereit, aber das Herz des verbrecherischen Königs zittert, weil er in den Fremdlingen die Vollstrecker der göttlichen Rache sieht. Diese Rache vollzieht sich durch sein eignes Kind. Die göttliche Schönheit des Eroberers bethört die arme Medea und wie sehr sie kämpft und ringt, sie vermag seinem Zauber nicht zu entfliehen. Sie fühlt dunkel, daß es nicht die freie, große Liebe ist, die Jasons Herz zu ihr zieht. „Reichthum" und „Ehre" sind die Worte, die ihr zumeist an die Ohren schlagen, und als sie das Schwert auf die eigne Brust zückt, um Jasons Gang zu der verhängnißvollen Pforte, die das Vließ und den hütenden Drachen verbirgt, zu hemmen, selbst da bleibt dieser unerbittlich und setzt seine Ehre über ihr Leben. Sie sieht ihr Loos voraus: ein eitler, egoistischer Zug beherrscht den, der sie liebt; er wird sie ausnutzen und dann verwerfen und mißhandeln, wie alle Eroberer es mit den Barbaren machen, und doch kann sie die Kette, die sie verstrickt, nicht mehr abstreifen. Unter Seufzern und Thränen

ſcheidet ſie von Vater und Bruder; dem armen Abſyrtus, der ſich in's Meer ſtürzt, ruft ſie qualvoll nach: „Nimm mich mit!“ Sie fühlt, daß ſie mit ihrer Heimat auch einen Theil ihres Weſens aufgiebt, daß ſie ſich ſelbſt zerſtört und doch kein neues Leben gewinnen wird. Dem Unglück, dem Tode hat ſie ſich vermählt. Ein etwas in ihr, das nur unberührt, durch den Abſchluß von dem, was im Sinne der Griechen und in unſrem Sinne die Welt iſt, unverſehrt hätte bleiben können, trägt ſie in den Streit des Lebens hinaus und bringt es ihm zum Opfer dar. Dieſer einfache Vorgang kann nicht anſchaulicher und zwingender als bei Grillparzer zur Darſtellung kommen. In theatraliſcher Beziehung iſt nur eins ungünſtig: das öftere Hinausſchieben entſcheidender Kämpfe, die auf der Bühne beginnen und hinter den Couliſſen fortgeſetzt werden. Dramatiſch darf man den Zufall bemängeln, der Medea, die jede neue Zuſammenkunft mit Jaſon verſchworen hat, dennoch am Feindeslager vorüber und mit dem Gefürchteten zuſammenführt, weil „der Sturm die Brücken abgeriſſen heut Nacht“. Aber es iſt wohl zu beachten, daß in dem ganzen Drama überhaupt eine Schickſalsmacht waltet, nicht ſo eigenmächtig und heimtückiſch wie in der „Ahnfrau“, aber doch ſelbſtthätig genug, um den Menſchen Geſchicke aufzuzwingen, die ſie nicht gewollt. Die ganze mythiſche Erſcheinung, die dem Phrixus geworden, und deſſen gewagte Fahrt einem ungewiſſen Ziele zu iſt ein Ausfluß dieſer Macht, und ihr mag auch ein Theil der Verwandlung im Charakter des Jaſon zugeſchrieben werden, den ein Ungeheuer in der Drachenhöhle verwirrt und gelähmt zu haben ſcheint, ein Ungeheuer, das ſich in dem Schlußdrama der Trilogie ſchattenhaft an ſeine Ferſen haftet und ſein ganzes Weſen in Unkraft löſt. Aber von dieſem dämmerhaften Hintergrund heben ſich die Geſtalten lebensvoll und ſcharf umriſſen ab, ungleich individueller als in der „Ahnfrau“ und „Der Traum ein Leben“, realiſtiſcher charakteriſirt als in der dem Geiſte der Dichtung gemäß breiter ſtiliſirten „Sappho“. Jaſon und ſein männlicher Freund Milo wiederholen ſich zwar bei Grillparzer ſpäterhin noch vollkommener in Leander und Naukleros — ganz unvergleichlich aber ſind die Kolcher gezeichnet und in Weſen und Sprache von den Griechen

geschieden. Dieser plumpe, fast tölpelhafte, in all seinem Thun unschöne Aietes, der den Gastfreund erschlug — wie hebt ihn das Grauen vor der Schuld, die er auf sich lud, und das tragische Schicksal, das sich an ihm erfüllt, am Ende der Tragödie über seine enge und dumpfe Sphäre hinaus! Grillparzer hat ihn und die Kolcher in freien rhythmischen Versen sprechen lassen, oft ganz unmelodisch, abgerissen, stammelnd — ein charakteristisches Hülfsmittel, auf welches Goethe in der „Iphigenie" verzichtete. Aber Goethe durfte es in einem Schauspiel mit Recht thun, dessen rein menschlicher Gehalt wenig nach Griechen und Barbaren fragt. Galt es aber, den Gegensatz derselben zu betonen, wie im „goldenen Vließ", bildete dieser Gegensatz sogar recht eigentlich den Keim des dramatischen Conflicts der Heldin, dann verstand es sich von selbst, daß er auch in der Sprache zum Ausdruck gelangen mußte. Und das vermochte Niemand genialer zu thun als Grillparzer, in steter feiner Fühlung mit dem Verhältniß unsres Empfindens zu dem charakteristischen Wort. Denn ist Aietes in den ersten Scenen des „Gastfreunds", so lange es nur zu exponiren galt und die tragischen Schatten in die Handlung noch nicht gefallen waren, in seinen ungefügen, formlosen Reden fast burlesk, dann steigert sich der Ton mit dem Mordanschlag auf den Fremdling sofort; er wird vollathmiger, leidenschaftlicher, bilderreicher mit dem Anwachsen des ihn bedrohenden Unheils in den „Argonauten", und wenn ihm der Sohn todt, die Tochter verloren ist, dann ordnet sich seine Rede ganz in den jambischen Tonfall der Griechen ein:

„Sohn, stehst Du in den Armen der Verworf'nen"

ruft er dem jungen Absyrtus zu,

„Mir nach, ihr Kolcher, folget eurem König,"

seinem Volk; und wenn Jason das Vließ enthüllt und ihn Mörder heißt, des Phrixus Mörder, Mörder seines Sohnes, dann stürzt Aietes mit den Worten zusammen:

„Verschling' mich, Erde! Gräber, thut euch auf!"

So steigern und adeln die großen Geschicke auch das Empfinden und den Ausdruck einer niedrigen Natur. Es sind aus innigster Menschenkenntniß erwachsene dichterische Meisterzüge!

Auch Medea redet die Sprache der Griechen, wenn ſie ſich mit ihnen eins fühlen will, und wenn das Typiſche ihres Schickſals ſtärker wird als das Individuelle, aber ſie kehrt zu ihren wilden Lauten zurück, wenn ſich ihr angeſtammtes Weſen wider die gleißende Cultur und die Schmach empört, die ſie ihr gebracht. Selbſt die alte Amme, die rauhe, verbiſſene Gora, die das kolchiſche Weſen auch in der Fremde hartnäckig feſthält, hebt ſich im Ausdruck, wenn ſich ihre Stimmung hebt, und im vollen Strom der jambiſchen Verſe klagt ſie im fünften Akt ihr und ihrer Lieben ſchreckliches Loos. Am Ergreifendſten erſchließt ſich aber der Reiz der Grillparzerſchen Sprache in dem Kampf der Neigung zu dem griechiſchen Helden mit der inneren Warnungsſtimme in Medeas Bruſt. Wie ſich über ihr wildes, ſtreitbares Weſen ein milder Glanz lagert, als ſie noch glaubt, der kühne Eindringling ſei ein Gott; wie ſie ihre zagenden Dienerinnen liebevoll beſchwichtigt, noch in Erinnerung an ſeinen Kuß verſunken; und wie ihr der ſchöne Glaube nun geraubt wird, wie ſie ſich zum Widerſtand aufrafft und immer wieder durch die rauhe Rinde die ſchöne Blume des Gefühls bricht — das iſt eine Miſchung von Strengem und Zartem, von Starkem und Mildem, von ſo eigenthümlich herber Süßigkeit, daß man ſie dem Duft der Jasminblüthe vergleichen möchte, wenn dergleichen überhaupt vergleichbar und beſchreibbar iſt. Das Gefühl nur ſagt uns, daß gerade ſolche Worte von den Lippen eines ſolchen Menſchenbildes kommen müſſen, das in der ganzen deutſchen Dramendichtung nur eine einzige, es überragende Gefährtin hat: Kleiſts „Pentheſilea“. Deren Größe iſt freilich heroenhafter, ihre Leidenſchaft raſender, ihre Anmuth noch lieblicher; aber die Amazonen ſtehen den Griechen auch nicht ſo fern wie die Kolcher, und es iſt Medeens Schickſal, ſich mit dem ſonnigen Weſen der Hellenen nie ganz ausſöhnen zu können. Wird es ihr doch bald immer fremd und fremder. Die Bitterkeit, der düſtre Sinn, das Barbarenthum in ihr ſind unausrottbar und bleiben, wie ſie ſind — die Liebe überglänzt und durchglüht ſie nur für kurze Zeit. So hat es Grillparzer gewollt, und ſo iſt es ihm gelungen.

Dieſe Wärme und Kraft, dieſe Energie der Farben, dieſer ganze jugendliche Hauch der „Argonauten“ und ihr charakteriſtiſches Leben ſind dem Dichter in dem letzten bekannteſten Drama der Trilogie, „Medea“, verloren gegangen. Wer unbefangen an das Werk hinantritt, wird ſich zuerſt nur ſchwer in ſeine Vorausſetzungen finden können. Jaſon hauſt, ein Flüchtling, mit ſeinem Weibe und ſeinen beiden während der langen Meerfahrt geborenen Knaben in einem Zelt vor Korinth, Hülfe ſuchend. Warum? Mit dem Argonautenzug und ſeinem Führer ſind wir ſo glänzende Vorſtellungen zu verbinden gewohnt, daß wir nicht begreifen, warum Jaſon in ſolche Schmach hat fallen können. War die Ehe mit der Kolcherin den Hellenen ein ſo unüberwindlicher Greuel, daß ſein Oheim König Pelias ihm das Haus verſchließen und die eigne Vaterſtadt ihn verbannen durfte? Zagten die Griechen wirklich ſo ſehr vor den Unthaten, die in dem fernen Inſelland geſchehen ſein ſollten, daß ſie dem ſiegreich zurückkehrenden Helden, den ſie dereinſt jubelnd entlaſſen, nicht einmal einen feſtlichen Empfang bereiten mochten — wie wir im erſten Akt in der Scene mit dem König aus Jaſons eigenem Munde vernehmen? Das iſt doch ſehr unwahrſcheinlich. Was aber über den gewaltſamen Tod des Pelias, von dem mehr gemunkelt als geredet wird, verlautbart, das iſt zunächſt vollkommen dunkel und ſtückt ſich erſt im Verlauf der Handlung aus dem erſten Akt (Jaſons Bericht an Kreon), dem zweiten (die Rede des Amphiktyonenherolds) und dem dritten (die Aufklärungen, die Medea dem Gatten giebt) mühſam zuſammen. Da erfahren wir denn, daß der bitterböſe König von Iolkos, um deſſen Tod Jaſon manchesmal gebetet hat, von Medea — zwar keineswegs ermordet iſt; aber ſie hat dem Geneſenden das Vließ, das er ihr rauben wollte, vorgehalten und dabei die Unterirdiſchen angerufen — da iſt er unter wahnſinnigem Geſchrei zuſammengeſunken und hat ſein Leben in ſchwarzen Güſſen verſtrömt. Die Aufklärung kommt jedoch zu ſpät. Das hätten wir längſt wiſſen müſſen. Das Stück erforderte eine neue Expoſition, die nur im erſten Akt gegeben werden konnte. Daß Grillparzer ſie dort verſäumte, hat ſich an ſeinem Drama empfindlich gerächt. Und dabei iſt noch

nicht einmal in Anschlag gebracht, daß man bei dem Détail von den Intriguen, der Krankheit und dem Tode jenes Pelias sehr scharf aufmerken muß, um sich die Wahrheit zusammenzureimen, daß man aber trotzdem kein rechtes Interesse dafür gewinnen kann, weil der in Jasons Leben so verderblich eingreifende, also für die Handlung wichtige Alte niemals auf der Bühne erscheint. Das erschwert das Verständniß und schwächt den dramatischen und theatralischen Eindruck. Das bloß Erzählte wirkt zu schwach im Vergleich mit dem, was wir mit Augen vor uns sehen. Ursache und Wirkung verlangten gleiches Licht: Jasons Verbannung konnten wir nur begreifen, wenn wir den Einfluß des Pelias und der Seinen selbst mitempfanden. So sehen wir nur die Wirkung vor uns, ohne über die Ursache recht ins Klare zu kommen.

Aber auch die Charakterzeichnung hat in der „Medea" an Klarheit eingebüßt. Nicht nur daß Jason mit jedem Akt mehr zum Schwächling herabsinkt und unsre aesthetische und moralische Achtung verscherzt, auch der König ist eine farblose Figur, und die liebliche Kreusa vergleicht sich der Melitta, der Hero und Esther nicht. Ja, Medea selbst hat mit ihrer Ursprünglichkeit auch von ihrer dramatischen Wahrheit verloren und ein kleiner Zusatz von Theaterpose, zum Mindesten von schönrednerischer Recitation mischt sich in ihre echte Natur. Es ist nicht von Belang und stört die Richtigkeit der Linien nicht, die ihre Entwicklung in großen Zügen beschreibt: ihren redlichen Willen, die Vergangenheit zu vergraben und ihrem Gemahl zur Griechin zu werden; ihr rührendes Bemühen, von der Königstochter milde Sitten und Künste zu lernen, ihren Groll gegen Jason, ihren Jammer über die Trennung von ihren Kindern, ihre Rückkehr zu der alten Gewöhnung und dem Zauberspuk der Heimath. Nur eins verstehe ich nicht. Wenn sie den Gatten an die Tage ihrer ersten Liebe erinnert, und dieser die elende Antwort giebt „Der Dinge denkst du nicht, die seither sind geschehn" (im 3. Act), dann wird sie selber elend und erniedrigt sich wie jener, wenn sie darauf nichts, als die matte Entgegnung hat: „Entsetzlich sind sie, ja, ich geb' es zu!" Wie kann sie das thun? Nichtswürdiger

hat Jason nie an ihr gehandelt, als eben da, wo er sie um der Hülfe willen verklagt, die sie ihm einst zur Gewinnung des Vließes, unter Zaubern und Seufzern, unter Thränen der Verzweiflung geliehn. Wie kann sie zugeben „Am Vater hab ich schlimm, am Bruder schlimmer gethan"? Sind denn Absyrtus und Aietes so geradezu durch sie getödtet? War es nicht Jason, der das Alles gewollt und zu verantworten hat? Welche Antwort also gebührte dem frechen Ankläger? Ins Antlitz hätte sie ihm speien dürfen; das wäre der Lohn für seine Schlechtigkeit gewesen. Thut sie aber an dieser Stelle zu wenig, so thut sie an einer andern zu viel: in der Ermordung der Kinder. Eine so furchtbare That verlangte eine noch stärkere Motivirung aus qualzerrissenem Herzen. Medea mag ihrer Rivalin den Flammenbecher durch die Amme senden — aber wenn eine Mutter ihre Kleinen durchstößt, dann muß die Zukunft sie so trostlos anstarren, daß es nichts anderes als dieses Aergste und nach ihm das Ende giebt. Statt dessen weckt Medea die Kinder, die vor ihren Augen schlafen, und schickt sie aus ihrer Nähe, als fürchte sie sich vor sich selbst, als fühlte sie den gräßlichen Entschluß in ihr keimen. Damit glauben wir die Unthat bereits abgewandt, aber als der Palast in Feuer aufgeht und Kreusa verbrennt, da sagt sie sich plötzlich, die Rächer dieses Frevels würden wahrscheinlich auch ihre Kinder nicht verschonen; „kein Rücktritt mehr", sagt sie sich selbst, und als Gora ihr zuruft „Man kommt", stürzt sie in den Säulengang und tödtet die Kinder. Das Motiv dieses Mordes ist also jetzt nicht mehr ihre Rache an Jason, sondern die Fürsorge, sie der korinthischen Justiz zu entziehen. Wie matt! Und wie wenig genügt es für eine Mutter, die That damit zu beschönigen, daß den Kindern künftiges Elend erspart geblieben sei. Hier klafft eine psychologische Lücke. Wäre das nicht, dann wäre Medeas Entschluß, statt des Todes lieber das schwerere Leben auf sich zu nehmen, unanfechtbar. Dann begriffen wir ganz, warum sie die furchtbare Last des Daseins nicht von sich schüttelt und dem verzagten Manne die echt Grillparzersche, nunmehr zu spät kommende Lehre giebt:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!"

Es ist die Philosophie des Rustan.

Schließlich erweckt die „Medea" aber auch ein theatralisches Bedenken. Wird sie mit den voraufgehenden Dramen als der Schlußstein der Trilogie zur Aufführung gebracht, dann ergiebt sich für den Zuschauer ein Widerspruch der ersten Medea mit dieser. Im „Gastfreund" und den „Argonauten" ist sie jung und liebenswerth,

„Vertheidigt durch der Anmuth Freiheitsbrief,
Nichts zauberhaft an ihr als ihre Schönheit",

wie Jason sagt. Als sie aber in Griechenland erscheint, scheut Alles vor ihr zurück und faßt es nicht, daß der Führer der Argonauten sich ein solches Weib zur Ehe gewählt. Dem philiströsen Kreon muß Jason den Schritt sogar ausführlich begründen, und die Motivirung läuft darauf hinaus, daß in Kolchis, wo der Tag Nacht und die Nacht Entsetzen ist, Medea gleichsam die Einäugige unter den Blinden gewesen.

„Da fand ich sie, die dir so gräulich dünkt;
Ich sage dir, sie glich dem Sonnenstrahl,
Der durch den Spalt in einen Kerker fällt.
Ist sie hier dunkel, dort erschien sie licht,
Im Abstich ihrer nächtlichen Umgebung."

Gewiß, dergleichen ist möglich. Dem Chinesen erscheint das chinesische Weib, dem Hottentotten die Hottentottin schön, und im fremden Lande lernt auch wohl ein Reisender sich in die dortigen Schönheitsbegriffe schicken. Aber wir Zuschauer sehen doch weder mit griechischen noch mit kolchischen, sondern mit unsren Augen, und wir gewahren im „Gastfreund", den „Argonauten" und der „Medea" immer dasselbe Weib, zwar im letzten Drama um vier Jahre gealtert, aber doch immer noch in erster Frauenblüthe. Ueber diesen Zwiespalt wird man nie ganz hinwegkommen, und der Ausweg, gegen des Dichters Willen die Medea des letzten Theils von einer andern Schauspielerin als die Medea in Kolchis spielen zu lassen, wäre kein guter. Giebt man die Trilogie einmal, dann wollen wir die Einheit der Gestalt auch in der Darstellung spüren. Wenn Sophie Schröder in den zwanziger

Jahren bei der ersten Aufführung der Dichtung die Heldin gab und, wie Laube mittheilt, um ihretwillen die Liebesscenen arg zusammgestrichen wurden, dann war das gewiß ein schwerer Schaden für das ganze Werk: denn die Schröder war klein, von unansehnlichem Wuchs und gewiß keine Medea. Damit ist aber nicht gesagt, daß es keine Schauspielerinnen gäbe, die, auch wenn sie nicht jünger sind, als die Schröder damals war (vierzigjährig), außer Stande wären, die jugendliche Medea auf das Glaubwürdigste zu verkörpern. Frau Charlotte Wolter rechne ich dahin. Geschähe das, dann bliebe die Rolle zuverlässiger von dem Pathos der Heldenmütter verschont, von dem sie auf unsren Theatern seit langer Zeit und jedenfalls so lange die „Medea" ohne ihre Vorläufer gegeben wird, wie in Deutschland und Oesterreich fast allgemein Sitte, nicht zu trennen ist. Wenn Laube das für empfehlenswerth hält, so befindet er sich in einem großen Irrthum. Medea schreitet nicht auf dem Kothurn der Fürstin von Messina, der Antigone, Iphigenie und Sappho einher, und eine naturalistische Haltung ist für sie angebrachter als das Pathos der Clara Ziegler und ihrer vielen stilverwandten Genossinnen. Spielt man sie als Heldenmutter, so würdig, so gehalten, so weitausholend in Wort und Geste, dann handelt man vielmehr dem Genius des Gedichts schnurstracks zuwider.

Um Uebrigen ist die Theaterwirkung der „Medea" um ihrer starken Contraste und der erschütterndsten Saiten der Empfindung willen, die sie anschlägt, eine unfraglich große, auch wenn man sie allein aufführt, und den größeren Theil des Publikums wird sie vermuthlich stärker fesseln als der „Gastfreund" und die „Argonauten". Ihre letzte Bedeutung erlangt sie aber auch auf der Bühne erst in Verbindung mit jenen, und erst wenn wir Zeugen geworden sind, wie der Grieche sich ihres Herzens bemächtigt und ihre Liebe seinem Eigennutz dienstbar gemacht hat, können wir die Tiefe ihres Leids und ihrer Tragik ganz ermessen. Die Bühnenleitungen sollten der Trilogie darum von Zeit zu Zeit ihre Aufmerksamkeit und Liebe zuwenden. Zwar sollte man sie mit dem „Wallenstein" nicht vergleichen, aber den Hebbel'schen „Nibelungen", die uns durch den Stoff näher gerückt sind, ist

sie trefflich gewachsen, und in summa giebt es nicht viel dramatische Dichtungen von gleicher Größe und Tiefe bei so weitschichtiger Anlage in der deutschen Literatur wie das „goldene Vließ."

Zeigt sich in den bisher betrachten Dramen Grillparzers ein Zug weltabgewandten Wesens und Sinnens, träumerischer Laßheit, voreiligen Verzichts auf den Widerstand gegen die feindlichen Mächte, und mußten wir darin die Grenze und eine gewisse Enge seiner Charaktere erblicken — wie kommt es dann, daß derselbe Grundzug in „Des Meeres und der Liebe Wellen" zur Stärke und Weite in den Charakteren wird? Zunächst darum, weil wir in der Hero-Tragödie ein reines Liebesdrama vor uns haben und es das Vorrecht der Liebe ist, fordern zu dürfen, daß man sie nicht mit dem Maßstab moralischer Pflicht und Kraft messe. Es ist ihr Wesen, alles Eigensüchtige, jede Regung der Selbsterhaltung in dem Individuum zu lösen und es ganz nur dem andern zu eigen zu geben und in diesem andern der geheimnißvoll wirkenden großen Macht, die mit uns allgewaltig, widerspruchslos schaltet. Jede Liebe ist Opferung des eignen Ich. Dieses Gefühl der Unüberwindlichkeit der Liebe ist so tief in uns gepflanzt, daß wir ihr Alles und Jedes zu Gute halten, sofern es nur aus dem Quell der Leidenschaft fließt, und alle Ansprüche an Würde, Klugheit, Selbstbeherrschung der Liebenden aufgeben. Die Helden der größten Liebestragödie aller Völker, Romeo und Julia, handeln wie Kinder und Berauschte, und dasselbe Unwiderstehliche, welches dem Weibe den Muth und die Kraft erhöht und sie zum Wagen des Kühnsten und anscheinend Unmöglichen antreibt, jagt den Mann von einer Uebertreibung zur andern und versetzt ihn in einen Zustand so unmännlicher Extase, daß der gute Priester, der die Liebenden beschützt, ihn ein Weib und blödes Thier nennen darf. Da hilft kein Ermahnen und Nachdenken. Das eine Gefühl, das ihr die Fittiche stärkt, macht Julien blind und unempfindlich für alles Andre; sie denkt keinen Augenblick an den Jammer, den sie mit ihrem Scheintod den Eltern bereiten wird — und wir finden das eben so natürlich wie die fassungslose Schwäche Romeos, da der Dichter uns selbst ins innerste Herz getroffen hat. Wir sind von der Nothwendig-

keit dieſer Geſchehniſſe ſo überzeugt und wir ſehen ſie von ſo glühender Farbengluth umwallt, daß wir ihnen unſre ganze Sympathie entgegen bringen. Das iſt auch Heros und Leanders Fall, ja es iſt der Fall aller Liebespaare Grillparzers. Die raſchen Blicke, von denen der größte Liebesdichter der Deutſchen, Goethe, ſingt, und die wir in allen Tondramen Richard Wagners finden (Senta und der Holländer, Elſa und Lohengrin, Siegmund und Sieglinde, Siegfried und Brünnhilde, Triſtan und Iſolde, Eva und Walther), ſie ſind es auch, die Mann und Weib bei Grillparzer blitzartig verbinden. Ein einziges Schauen genügt, um Zawiſch und Kunigunde in „König Ottokars Glück und Ende", den König und die Jüdin von Toledo zu einander zu zwingen. Toller noch als Romeo geberdet ſich der Bruder der Königin im „Treuen Diener", wenn er ſich (wie jener in der Zelle des Mönchs) auf den Boden wirft und wider ſich tobt; von einer Gewaltthat zur andern treibt den wilden Don Cäſar im „Bruderzwiſt" ſeine Liebe zu Lucretia, und ſelbſt die edle Sappho greift wie eine Raſende zum Dolch, um die unſchuldige Melitta zu durchbohren. Dabei zeigt ſich aber in „Des Meeres und der Liebe Wellen" noch ein beſonderer, äußerſt charakteriſtiſcher Zug. Faſt in allen Dramen Grillparzers iſt der Mann der Schwächere, nicht das Weib. Wenn nun aber dem Gattungscharakter der Geſchlechter gemäß in Shakeſpeares großer Liebestragödie das Weib es iſt, das unter den Stürmen der Leidenſchaft erſtarkt und aus einem traumhaften Dämmerleben der Seele zur Klarheit und Entſchloſſenheit geführt wird, dann kehrt ſich dies Verhältniß bei Grillparzers individueller Art, Mann und Weib darzuſtellen, geradezu um. Bei ihm iſt es der Mann, der knabenhafte, dumpfempfindende, halb ſchlafwandelnde Leander, den der erfahrene Freund wie ein kleines Kind hüten muß, der mit einem Schlage (wie Julia aus dem Mädchen zur Frau) im Feuer der Liebe aus dem Knaben zum Manne wird und eine heldenhafte Größe und Hoheit gewinnt. Und iſt es bei Shakeſpeare der junge Montague, dem die Liebe die Beſonnenheit des Denkens raubt, ſo iſt es bei Grillparzer wiederum das Weib, iſt es Hero, die nach der entſcheidenden

Begegnung mit Leander im dritten Akt wie im Nebel unter der hellsichtigen Schaar ihrer Hüter und Genossen einhergeht, ohne zu ahnen, daß man ihr Geheimniß durchschaue.

Diese innige Vertrautheit des Dichters mit der elementaren Kraft der Liebe, dieser Freibrief, den sie den Menschen giebt, ist nun aber dem Drama noch in ganz andrer Weise zu Gute gekommen. In „Hero und Leander" ist die Liebe in so besondrem Sinne der Mittelpunkt der Tragödie wie in keinem andren Werk des Dichters, ja wie in keinem andren deutschen Drama überhaupt. In allen übrigen Dramen Grillparzers sind die Liebenden entweder Nebenpersonen, oder ihre Liebe ist nur ein Theil ihres Conflictes. In „Hero und Leander" ist sie dagegen Conflict und Tragik selbst. Nun ist alles Tragische ein Erdulden und es thut dabei nichts zur Sache, ob der Held „im Princip" siegt, während er fällt, oder nicht; in allen Fällen des Tragischen geht ein Wille oder ein Recht zum Leben an den Grenzen des Endlichen zu Grunde. So scheitert auch Sappho am Dasein, Medea, König Ottokar, Kaiser Rudolf der Zweite; so enden auch Hero und Leander. Während aber fast in allen andren tragischen Helden des Dichters der Sonderlingstrieb ihr Wesen eingeschüchtert oder einseitig entwickelt hat, so daß sie früher an der Welt zu Grunde gehen als es bei normalen Naturen der Fall zu sein brauchte — fallen Hero und Leander einer unter allen Umständen zwingenden Nothwendigkeit zum Opfer, eben weil sie sich ausschließlich auf die verblendende Macht der Liebe berufen können. Ihre Schranke ist zugleich ihr Recht, ihre Schwäche ihre Stärke. Was ihnen den Weg verlegt, ist jedoch eine heilige Satzung, die Pflicht gegen die Götter. So stehen sich denn zwei gleichberechtigte Gewalten gegenüber, die ewige, unabänderliche der Liebe und das bedingtere, wandelbarere Recht des Dienstes der Himmlischen, und dies letztere ist im Kampfe das stärkere und muß es sein. Es ist, von dem besondren Conflict abgesehen, ein ähnlicher tragischer Typus wie der der „Antigone": ein Recht des Herzens, eine Pflicht des Gefühls scheitert am Gesetz, und in beiden Fällen siegen die Unterliegenden. Und doch können wir den Gegnern nicht zürnen noch ihnen einen Vorwurf machen. Wenigstens ich hätte gewünscht,

Grillparzer hätte dem Oberprieſter den wortloſen Abgang mit verhülltem Haupte erſpart, denn dieſer hat unerbittlich gethan, was er mußte. So iſt denn die Tragik der Liebenden durch ihre Nothwendigkeit um ſo erſchütternder und doch um ſo befreiender zugleich. Kein Reſt von Verworrenheit miſcht ſich in unſre Trauer, kein ſtörendes Bedenken, daß der Ausgang ſich hätte anders geſtalten müſſen, wenn dieſer Charakter weniger grillenhaft, jener Zufall den Liebenden fern geblieben wäre. Nichts davon. Alles ruht auf feſteſtem pſychologiſchem Grunde, und dieſer iſt der allgemeine, auf dem wir Alle ſtehen. Nach „ewigen, ehernen, großen Geſetzen“ gehen Hero und Leander in den tragiſchen Tod. Das Geſetzmäßige aber erhebt uns immer, auch wenn es zermalmt. So iſt denn die „Hero“ die weiteſte und freieſte aller Tragödien Grillparzers, und nie hat ein deutſcher Dramatiker die uralte Dichterklage vom „Loos des Schönen“ in einer reinen Liebestragödie ſchöner und ergreifender angeſtimmt. Es war ſeine Neigung, von dem Schattenglück der Erde zu ſingen; mit größerem Recht, zu allgemeinerem Mitempfinden, tragiſcher hat er es niemals gethan.

Man könnte an Goethes Frauengeſtalten, dieſe herrlichſten Dichtergebilde, man könnte an „Kabale und Liebe“ erinnern, das einzige Liebesdrama Schillers. Aber die Goetheſchen Frauen ſtehen nie im Mittelpunkt eines tragiſchen Conflicts — man müßte denn die Gretchentragödie aus dem Fauſtdrama loslöſen wollen — und ein echter Dramatiker iſt Goethe überhaupt nicht. „Kabale und Liebe“ aber, dies nicht genug zu würdigende Muſter eines ſtrengen Bühnendramas, behandelt weit mehr das Verhältniß der Stände zu einander als das der Geſchlechter, und räumt überdies dem Gegenſpiel zu viel Macht ein. In „Hero und Leander“ allein haben wir ein dramatiſches und tragiſches Liebespaar, das von keinem andren Factor aus dem Centrum unſres Intereſſes verdrängt wird, und das A und O ihres Glücks und ihrer Leiden weiß Grillparzer noch ganz anders zur Darſtellung zu bringen als Schiller, deſſen Größe auf einem andren Gebiet als dem der Liebe liegt. Wie bricht hier die ſüße Gewalt in die Herzen, wie ſelig und ſiegesfroh! Wie hebt ſie die Menſchen über die Niederungen

des Lebens, über Furcht und Gefahren hinweg. Draußen lauern die Späher, draußen tobt das Meer, ein hoher Thurm senkt sich jäh ins Wasser — darüber hinweg aber fliegt die Liebe, und mitten im Schooß der Gefahren plaudern sie hold und arglos wie Kinder. Höheres kennt der Dichter nicht, voller und rauschender tönt seine Leier nicht, als wenn er den Triumph der Aphrodite und ihre die Herzen beschwingende und läuternde Macht besingt. Vollkommener und restloser hat er es aber auch nie verkörpert als in seiner Hero, dem ausgeführtesten jener Mädchencharaktere des Dichters, die mit unerschlossener Seele, einfach, traumverloren und doch sicher durch's Leben gehen. „Einen durchgehenden Zug von Heiterkeit" schreibt ihr der Dichter selbst zu. Sie ist „unbefangen, verständig, gefaßt", aber es strahlt schon ein matter sinnlicher Glanz von ihr aus, noch ehe die Liebe sie getroffen. Doch weiß sie selbst davon Nichts, ja sie denkt nicht daran und widmet sich mit genügsamer Geschäftigkeit eifrig dem Dienst der Göttin. Sie ist eins mit sich, weil ihr noch kein Anlaß zum Zwiespalt geworden, und naht er ihr, dann wird sie in ihrem unbefangenen Gemüth erschrecken müssen. So kommt es auch. Als Leanders Blick sie bei dem Opfer trifft, welches den ersten Akt so wundervoll beschließt, da verwirrt sie sich; sie verwechselt die Weihsprüche und gießt so viel Rauchwerk in's Feuer, daß die Altarflamme lebhafter emporzuckt. Noch aber überschreitet diese Wirkung die Schwelle des Unbewußten nicht. Sie singt ein Lied von Leda und dem Schwan und vermag sich nicht zu deuten, warum der Oheim es ihr verboten. Als Leander ihr im Tempelhain entgegentritt, erschrickt sie zwar, aber nicht, als ertappte sie sich selbst auf etwas Unrechtem — o nein! Gerade jetzt, wo sich sein Bild fest und fester in ihr Inneres prägt, übersieht sie klarer als je ihre Pflichten und fühlt sich inniger noch als sonst mit ihnen verbunden. Sie hat Nichts abzuwehren. Ganz naiv spricht sie von ihrem Loose, unvermählt zu bleiben, und scheidet von Leander mit „glattverbreitetem Gefühl". Aber eben daß sie dies zu betonen für nöthig findet (im dritten Akt, sobald der Priester sie verlassen), verkündet dem feiner horchenden Ohr, daß sich ihr Wesen leise zu entzweien beginnt. Abermals kommt ihr das ver-

fängliche Lied auf die Lippen, und dem Jüngling, den sie fern glaubt, ruft sie eine gute Nacht zu. Und als ihr nun das holde Verhängniß naht, da erbebt sie zuerst und wehrt dem Ermatteten den Einlaß; wachsend aber entwickelt sich ihre Leidenschaft, mehr in ihr selbst als durch Leanders Zuthun (wie Grillparzer ausdrücklich ausgesprochen). Mitleid und Bewunderung seines ungeheuren Wagnisses erschmeicheln der Liebe den Einlaß; die Angst vor der Entdeckung bei Xanthes und des Wächters Nahen steigert ihre Erregung, aber was sie für sich befürchten mußte, hätte auch Leander getroffen, und diesen mehr als sie; und nun naht die Liebe selbst, immer noch in jungfräulich-herber Gestalt, zurückhaltend, bis sie nur noch abwehrt um seines Zudrängens desto gewisser zu sein — ohne jeden Gedanken an ein bewußtes Spiel selbstverständlich. Ja, das Nachdenken verläßt sie schon hier ganz. Kein Schatten der Erwägung kommt ihr, daß ihre Liebe zu dem kühnen Schwimmer ein Frevel an den Göttern sei. Ihr Sträuben hat lediglich in ihr selbst seinen Grund. Und er ist nicht tief. Denn nun beginnt, noch halb im Scherz, der Austausch der ersten Versprechungen, der ersten Liebespfänder, das unsagbar anmuthvolle „Komm morgen denn", das Beiseitestellen der Lampe bei der Gewährung des Kusses, bis die letzte Schranke fällt, und das höchste Glück die Liebenden zu ihrem Verderben an einander kettet. Das Alles ist meisterlich entwickelt und die ganze Scenenreihe bildet einen Akt des dramatischen Höhepunktes, wie er sich in solcher Vollkommenheit nur selten findet.

Nicht minder herrlich aber ist der Akt der Umkehr, der vierte. Man hat von jeher Manches an ihm auszusetzen gefunden, und Laube hat ihn sogar mit einer Steppe verglichen. Nun geschieht freilich nicht viel in ihm, wenigstens nicht im Sinne einer geräuschvollen Action, wie sie gerade Laube sich für seine vierten Akte aufzusparen liebte, sehr oft auf Kosten der voraufgehenden und noch öfter mit Hintansetzung der psychologischen Wahrheit. Aber doch ist von Anfang bis zu Ende eine leise Bewegung auf das Ziel in ihm wahrnehmbar, und endet er, dann ist das Verderben Leanders und Heros beschlossene Sache. Das Zaudern und Hinhalten, das Tasten und Abwarten war hier das einzig

Zweckvolle, und wie jener römiſche Feldherr iſt auch Grillparzer in dieſem Akt als cunctator ſiegreich geworden. Und wie entſpricht Alles, was geſchieht, dem Charakter der Handelnden; wie reizvoll offenbaren ſich dieſe Geſchehniſſe an Heros Natur! Sie iſt völlig umgewandelt. Das neue tiefe Glücksgefühl hat jede Herbheit in ihr getilgt; eine ſelige Wärme und Milde ſtrahlt von ihr aus, die ſtille Heiterkeit jener, die ein Liebesgeheimniß verbergen. Der leichtgeſinnten Gefährtin, die ſonſt manch heftiges Tadelswort von ihr zu hören bekommen, nimmt ſie ſich wie eine Freundin an. Sie ſpürt, daß man ihr nachſtellt, daß der Oheim, der ſie von einem Ort zum andern ſendet, mit dieſen ermüdenden Botendienſten einen Zweck verfolgt — aber ſie bleibt, ſelbſt wenn ſie ihm darum zürnen möchte, noch liebenswürdig. Mit inſtinctiver Klugheit weicht ſie allen Verhörsfragen des Oberprieſters und des Tempelhüters aus, immer graziös, ſogar ſchalkhaft, aber immer unbewußt und des letzten Grundes dieſer Inquiſitionen unkundig. Der Prieſter ermahnt ſie, die Lampe des Thurmes nicht die ganze Nacht brennen zu laſſen. „Wir haben Oel genug", iſt ihre Antwort. Als man ihr auf den Kopf zuſagt, ein Fremder ſei im Thurm geweſen, meint ſie, „vielleicht der Ueberirdiſchen Einer".

„Zu Leda kam, zum fürſtlichen Admet,
Zur ſtrengverwahrten Danaë ein Gott;
Warum nicht heut? zu ihr? zu uns? zu wem du willſt?",

und das alte Lied ſummt ihr weiter auf den Lippen. Aus ihrer Müdigkeit macht ſie kein Hehl und ſie ſieht die Gefahr nicht, als der Prieſter ihre Ermattung künſtlich ſteigert. Selbſt die keimende Einſicht, daß man ſie um nichts und wieder nichts fingirte Aufträge hat vollziehen laſſen, weckt ſie nicht aus ihrem glücklichen Halbſchlaf, und als der Oheim ſie ſtreng und ernſt an ihre Pflichten mahnt, vertheidigt ſie ſich ohne die leiſeſte Regung von Schuldbewußtſein und Reue:

„Auch meine Pflichten kenn' ich,
Wenn Pflicht das alles, was ein ruhig Herz,
Im Einklang mit ſich ſelbſt und mit der Welt,
Dem Recht genüber ſtellt der andren Menſchen."

Das kann ſie ſagen, weil ſie ganz ſo und nicht anders empfindet. Was wollen alle Anklagen? Sie iſt ja glücklich und klar und eins

mit ſich. Als ſtände ſie hoch auf ſonnenbeſchienenem Gipfel und dränge das Geräuſch der Welt nur wie durch eine Wolkenſchicht zu ihr empor! Sie denkt nicht daran, daß es ihr und dem Geliebten verderblich werden könnte, und ruhig zündet ſie, trotz des drohenden Sturmes, die Lampe an, die ihrem Leander von Seſtos Küſte durch den Hellespont leuchten ſoll. So entſchlummert ſie, im Anſchaun des Lichtes. Der Prieſter löſcht es und läßt die Götter walten, denen das Opfer nicht entrinnt.

Das wäre ſchon Inhalts genug für den vierten Akt, und dieſer Inhalt, den man ganz ohne Grund epiſch genannt hat, iſt vielmehr trotz ſeines naturgemäß langſamen Fluſſes durchaus dramatiſch, weil er ſtetig die Entwicklung fördert und dem Ziele nähert. Die Natur des Stoffes und der Charakter des Helden ſind doch allein ausſchlaggebend für das dramatiſche Tempo, für die Stärke der Farbentöne. In den „Räubern“ durften im vierten Akt alle Dämme der Leidenſchaft brechen — die Tragödie der Liebenden von Seſtos und Abydos hatte mit dieſem gewaltthätigen Pathos nichts gemein. Sie wollte ſtilleren Gang. Auch giebt es eine Unzahl vierter Akte, die von jenen noch abgeſehen, die nur durch künſtliche Hülfen ermöglicht ſind, die Handlung in viel geringerem Grade weiter treiben als der Hero-Akt. Selbſt der oft und mit Recht gerühmte vierte Akt der „Maria Stuart“ bringt als einzig wirkliche „That“ nur die Unterzeichnung des Todesurtheils durch die Königin von England — und dieſem wichtigen Schritt ſteht das Verlöſchen der Lampe durch den Oberprieſter zum mindeſten gleich. Die „Stuart“ läßt im ſelben Akt allerdings auch den Mortimer durch Leiceſters Büberei enden — aber auch „Des Meeres und der Liebe Wellen“ ſtellen der ruhigen Entwicklung der Hero die raſche Thatkraft des Leander an die Seite: eine Scenenreihe von lebhafteſtem Pulsſchlag und meiſterlicher Contraſtwirkung. Wie friſch und aufgeräumt iſt der blöde Junge nun! Mit einem luſtigen „Huhup!“ neckt er den ihm ſonſt immer überlegenen Naukleros, der dem tollen Wagemuth des Verliebten rathlos gegenüberſteht. Denn weder Liſt und Gewalt helfen hier. Er drängt ihn wohl in die Hütte und ſchließt ſie ab — aber die jugendliche Kraft, die das Meer theilte, die Klippen

und die steile Thurmhöhe überwand, vermag auch eine Thür zu sprengen und der Stärke eines Mannes zu trotzen. Ganz ein anderer, als vorher, mit Helm, Schild und Schwert, steigt er heraus, und als er sich den Göttern bei dem Sprung ins Wasser anvertraut, nimmt er mit echtem Heldensinn alle Folgen im Voraus auf sich:

„Amor und Hymen, ziehet ihr voran,
Ich komm', ich folg', und wäre Tod der Dritte!"

Auch das, sollte man denken, wäre „That" genug.

Weit eher dürfte man dem Dichter einen Vorwurf daraus machen, daß er die Katastrophe zu breit gedehnt hat. Denn gleich zu Anfang des fünften Aktes erhalten wir die Gewißheit des furchtbaren Ausgangs, den Leanders Meerfahrt genommen. Nun fesselt uns zwar noch auf das Innigste die Haltung der Hero: ihre bangen Ahnungen; der Trost, den sie sich mit den Worten „Die Götter sind so gut!" immer wieder zuruft; die kluge Fassung, die sie sich im äußersten Jammer noch abringen will; ihre leidenschaftlichen Klagen und Anklagen wider sich selbst; ihr deutliches Gefühl, daß mit des Geliebten Leben auch das ihre getilgt sei. Aber es war nicht wohlgethan, diese erschütternden psychologischen Offenbarungen zu unterbrechen und ihnen durch die Anordnung einer Verwandlung gegen den Schluß des Aktes den Athem zu entziehen. Das Ceremoniell im Tempel kann uns nichts Neues mehr lehren; unsrer Empfindung ist bereits genug gethan. Im Innersten haben wir von Leander und auch von Hero schon den letzten Abschied genommen. Was noch kommt, erscheint uns wie ein unnützes Martyrium. Das Leben ist aus dem Körper gewichen — was soll er uns noch? In Hebbels „Nibelungen" findet sich, bei der Ausstellung der Leiche Siegfrieds, eine ähnliche theatralisch bedenkliche Unterbrechung. Doch ist sie wenigstens dramatisch und psychologisch nicht fehlerhaft wie der Schluß der Grillparzerschen Tragödie, der zudem noch an einem andren Gebrechen krankt. Janthe bringt das Werk zu Ende, das unbedeutende und nicht ganz ernsthaft zu nehmende Mädchen. Sie spricht die letzten Worte, sie klagt den Priester an und wendet sich an Amors Bildsäule mit den Worten:

„Verſprichſt du viel und hälſt du alſo Wort?“

Das aber iſt ein Mißverhältniß, das gewiß Jedermann empfindet. Aus ſolchem Munde dürfen die letzten Richtſprüche nicht fallen. Der Dichter ſetzte ſein Werk herab, als er einer kleinen Soubrette das tragiſche Schwert und die Wage in die Hand gab. Sie beſitzt für uns keine Competenz.

Dieſe Ausſtellungen wiegen jedoch gegen die Größe und Schönheit der Dichtung leicht, und trotz ihrer bleibt ſie die reifſte und harmoniſcheſte Schöpfung Grillparzers. Iſt der Handlungsgang in der „Sappho“, wie es der einfache Stoff mit ſich brachte, noch klarer, ſo iſt dafür die Tragik der „Hero“ reiner und ihre Charakteriſtik und Sprache inniger verdichtet. Jene wie dieſe bleibt in der „Sappho“ mehr groß ſtiliſirt, als individuell; in der „Hero“ aber gewinnen die Menſchen kleine Züge von perſönlichſtem Reiz (die zum Theil dem eignen, reichen Liebesleben des Dichters entnommen ſind), und doch verfallen ſie niemals in's Genrehafte und Capriciöſe wie im „Treuen Diener“, dem „Bruderzwiſt“ und der „Jüdin von Toledo“. Die Sprache aber, die in den erſten Dramen des Meiſters noch zu weit auszuholen liebt, hat hier eine bewunderungswürdige poetiſche Knappheit erlangt; immer lebendig und blühend umſchließt ſie doch immer dicht den dramatiſchen Stamm, und nur wo es dem Dichter gilt, auszuſprechen, was ihm die innerſte Seele füllt, da hält er an und legt einen jener düftereichen lyriſchen Kränze, von denen wir oben redeten, auf den Markſtein der Handlung nieder. Als Hero ſich, Leanders Bild bereits im Herzen, in dem einſamen Thurm nur ſchlecht zurechtfindet, da giebt ihr der Ohm, an dem entſcheidenden Wendepunkte ihres Lebens, Mahnung auf Mahnung; und als ſie ihn auf die Zukunft vertröſtet und bittet, ſie allein zu laſſen, mit den Worten:

„Hier ebben leichter der Gedanken Wogen
Der Störung Kreiſe fliehn dem Ufer zu,
Und Sammlung wird mir werden, glaube mir“,

da fällt der Prieſter mit den wundervollen Worten ein:

„Sammlung? Mein Kind, ſprach das der Zufall blos?
Wie, oder fühlteſt du des Wortes Inhalt,
Das du geſprochen, Wonne meinem Ohr?

Du haſt genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tauſendfach erhöht
Und ſelbſt das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden That, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schau'n, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,
Und die Zerſtreuung nur verkennt's und ſpottet.
Spricht's ſo in dir? Dann, Kind, Glück auf!
Dann wirſt du wandeln hier, ein ſelig Weſen,
Des Staubes Wünſche weichen ſcheu zurück!
Und wie der Mann, der Abends blickt gen Himmel,
Im Zwielicht noch und nichts erſieht als Grau,
Farbloſes Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet,
Doch ſchauend unverwandt, blinkt dort ein Stern,
Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tauſend,
Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht,
Ihm nieder in die feuchten, ſel'gen Augen.
Geſtalten bilden ſich und Nebel ſchwinden,
Der Hintergrund der Weſen thut ſich auf —"

Man fühlt wohl, daß Grillparzer Heros Wort hier nur zum Anlaß nimmt, um durch den Mund des Prieſters ſich ſelbſt auszuſprechen. Für die Scene iſt ſtreng genommen dieſer herrliche lyriſche Erguß etwas zu ausgedehnt. Aber wer möchte ihn entbehren? Auch hier iſt es die Weltflucht, die der Dichter beſingt; aber größer und tiefer hat er ſie nie motivirt. Keine Grille, kein Sonderlingstrieb — die Grundbedingung alles Lebens iſt ſie hier, die Mutter alles Beſtehenden. Nichts gelingt ohne ſie, und der Dichter, der ſich ſelbſt vom Geräuſch des Tages ſcheu zurückzog, durfte auf ſeine Werke weiſen und mit Stolz ſagen: ſeht hin, das ſind die Früchte meiner Einſamkeit, meiner Sammlung.

Nach den bekannten Mittheilungen Laubes, der das große Verdienſt für ſich in Anſpruch nehmen darf, das Gedächtniß Grillparzers, der in Wien faſt vergeſſen lebte, wieder aufgefriſcht und ihn der Bühne zurückgegeben zu haben, iſt das Stück nach ſeiner erſten Aufführung im Burgtheater am 3. April 1831 bald wieder vom Repertoire verſchwunden, angeblich weil die beiden letzten Akte zu ſchwach wirkten. Grillparzer gab es denn auch ſofort auf und ſoll über den Erfolg, den es zwanzig Jahre

später bei seiner Wiedererweckung an derselben Stätte errang, nicht wenig erstaunt gewesen sein. Möglich, daß die Besetzung an dem ersten schwachen Eindruck Schuld getragen, und zweifellos war die erste Darstellerin der Hero, Frau Rettich, eine Schauspielerin „von Geist und Bildung", für die Verkörperung holder, mädchenhafter, sinnlich erwärmter Anmuth nicht geschaffen. Als im Jahre 1851 Frau Bayer-Bürck an ihre Stelle trat, noch jetzt eine Zierde des Dresdener Hoftheaters, wurde wenigstens dieser Mangel ersetzt; entzückt folgte das Publikum der graziösen Künstlerin, und die Hero-Tragödie war dem Theater für immer gerettet. Laube war geneigt, diesen Erfolg mit auf Rechnung der oesterreichischen Nationalität der Frau Bayer zu schreiben; aber wenn er die Meinung aussprach, nur die Oesterreicherin habe so durch den Mund des Wiener Dichters zu den Wienern sprechen können, dann mißt er die Bahn, die dem Genius offen steht, doch zu klein. Daß und in wie weit Grillparzer auch als Dramatiker ein echter Oesterreicher ist, habe ich selbst darzuthun versucht, aber der sinnliche Kern seines dichterischen Temperaments gedeiht überall, an der Donau, am Rhein und Main, wie an der Nordsee. Gewiß rechnet dies Drama auf erschlossene, von enger Reflexion und moralischen Scrupeln freie Gemüther — aber thut es nahezu der ganze Goethe, thut es Heinrich von Kleist, oder um zwei Beispiele unter den Novellisten zu nennen, thun es der Schweizer Gottfried Keller und der Holsteiner Theodor Storm weniger? In all diesen Dichternaturen, denen man Paul Heyse anschließen kann, lebt und webt etwas von jener schönen Sinnlichkeit, die wir dem Griechenthum zuzuschreiben gewöhnt sind, und doch liegen ihre Geburtsstätten weit auseinander. Solcher Verwandtschaft mit den Hellenen konnte sich auch Grillparzer rühmen, und er wußte sie mit gleicher Anmuth, mit gleicher Reinheit zu äußern wie der Dichter des „Käthchen von Heilbronn" und der „Penthesilea". Um die Liebesscene Hero's und Leanders zu schreiben und in ihr Hero's unerwartetes „Komm' morgen", brauchte man also kein Oesterreicher zu sein. Möglich, daß das Naturell der Wiener, das leicht und fröhlich ist, für so zarte und ganz nur dem sinnlichen Empfinden reflexionslos entquellende

Aeußerungen der Seele ein beſonders feines Verſtändniß beſitzt, aber Laube fürchtete ohne Grund, daß das zuſtimmende Lächeln, womit das Wiener Publikum ſie in Wien begrüßt, in einer norddeutſchen Stadt zum Lachen d. h. zum Auslachen werden müßte. Wie er ſich über den „Traum ein Leben“ täuſchte, täuſchte er ſich auch über „Des Meeres und der Liebe Wellen“. Denn wie in Wien ſo hat dies Meiſterwerk des Dichters längſt auch in Berlin, Leipzig, Hamburg, ja auf faſt allen größeren Bühnen Deutſchlands die Hörer gewonnen, ohne daß die Stimmung im Hauſe durch ein taktloſes Gelächter, oder wodurch nun ſonſt, zerriſſen worden wäre. Und dabei waren es keineswegs nur Oeſterreicherinnen, die dem Publikum die Freude an der Hero vermittelten, geſchweige denn war es die Autorität des Dichters, die eine Unſchicklichkeit verhütete. Denn noch immer iſt Grillparzer in die breiteren Schichten auch nur der Halbgebildeten nicht gedrungen; ſiegt er alſo, dann thut er es in Deutſchland immer noch nicht durch ſeinen Namen, ſondern nur durch ſein Werk.

Schwieriger mag es in dieſer Beziehung mit einem andren Drama ſtehen, dem einzigen Luſtſpiel, das Grillparzer uns geſchenkt: „Weh dem, der lügt!“ Das böſe Fiasco, welches dem Stücke im Jahre 1838 in der Burg widerfuhr, reifte in dem gekränkten Dichter den feſt eingehaltenen Vorſatz, ſich von der Bühne und der Oeffentlichkeit überhaupt zurückzuziehen, und ſo blieb es lange, um der Frucht willen, die es getragen, eine Art ſcheugemiedenen Wahrzeichens olympiſchen Zornes. Aber auch von ihm wurde der Fluch genommen, denn was Laube den übrigen Dramen erzeigt hatte, ſchenkte Dingelſtedt dieſem: eine vollſtändige Ehrenrettung. Mit faſt ängſtlicher Liebe in Scene geſetzt, begeiſterte es die Wiener, die es in den dreißiger Jahren verhöhnt hatten, in den ſiebzigern. Herr Lewinsky als Biſchof, Herr Robert als ſein weichgearteter Neffe, die Herren Gabillon und Mitterwurzer als Barbaren, Fräulein Weſſely als Ebrita, vor Allen aber Herr Ernſt Hartmann in der ausſchlaggebenden Rolle des köſtlichen Küchenjungen ſchufen ein weitgerühmtes und bewundertes Enſemble, und wenigſtens die Hofburg wird „Weh

dem, der lügt" nun nicht wieder verlieren. Leider ist derselbe Versuch außerhalb Wiens bis jetzt nicht geglückt, ja in einem Falle, in Hamburg (dessen Publikum Laube dem Wiener für verwandt hielt), so vollständig gescheitert, trotzdem ein trefflicher Schauspieler und zudem ein Oesterreicher, Herr Horvath, den Leon spielte, daß dem Stück seine Stunde in Norddeutschland noch nicht geschlagen haben dürfte. Was der Grund sein mag, wage ich nicht unbedingt zu entscheiden, da ich in diesem einzigen Falle keine Aufführung des betreffenden Dramas gesehen habe, aber man irrt wohl nicht, wenn man die gläubige Verehrung und Liebe, die der Dichter heutzutage in seiner Vaterstadt genießt, das Verlangen, die alte Scharte auszuwetzen, und die meisterhafte Inscenirung und Darstellung im Burgtheater dabei in Anschlag bringt. Dichterisch ist „Weh dem, der lügt" ein Meisterstück an Feinheit und Grazie, aber ihm haftet etwas Ideenhaftes an, das in der Handlung nicht glatt und rein aufgeht. Die für ein Lustspiel verwendbarsten Gegensätze finden sich in ihm beisammen, aber sie reiben sich nicht unmittelbar an einander; mehr durch eine Gedankenverbindung, als durch die Handlung selbst treten sie in Beziehung, um sich gegenseitig zu corrigiren. Wenn der Bischof von Chalons, ein großgesinnter, edler und strenger Kirchenfürst, auf die unbedingteste Wahrhaftigkeit hält und jede, auch die harmloseste Lüge verdammt, dann liegt in dieser sittlichen Erhabenheit zugleich eine Uebertreibung, die am Leben zu Schanden werden muß und die bei der verstandesmäßigen Natur ihrer Fehlerhaftigkeit selbstredend nicht tragisch, sondern nur humoristisch unterliegen kann. Die Thorheit der Moral des Bischofs steigert sich aber noch Angesichts der Thaten, die er von seinem wohlgemuthen, rothwangigen Küchenjungen verlangt oder doch geschehen läßt. Aus der Gewalt eines Naturvolks, das den Kannibalen verwandter ist als den civilisirten Franken, soll der Jüngling des Bischofs Neffen Atalus befreien — heimlich natürlich, und der gute Praelat glaubt, das ginge so reinlich und ohne Lug und Trug. Auf den muntren Leon wirken die erhabenen Ermahnungen des geistlichen Herrn wie eine Elementargewalt so nachdrücklich, daß er es wie Wetterschein um des Bischofs Haupt

leuchten ſieht — aber als er die gefahrvolle Reiſe antritt, giebt er ſich ganz ſeiner unbefangenen Natur hin. Das Werk gelingt, aber wie zu erwarten ſtand, nur dadurch, daß die Flüchtlinge, Atalus, Leon und das hübſche Barbarenkind Edrita vor keiner Verſtellung zurückſcheuen, und als der Biſchof im Schlußact ſeinen Neffen umarmt und erfährt, wie Alles verlaufen, muß er ſich mit der Einſicht tröſten, daß das Unkraut vom Weizen, die Lüge von der Wahrheit in dieſer „buntverworrenen Welt“ nicht zu trennen iſt. Volkelt erblickt darin mit Recht eine Selbſtverſpottung und -Befreiung des Dichters. „Die dem Leben nicht gewachſene Innerlichkeit wird humoriſtiſch ad absurdum geführt“.

Sehr gut! Aber wenn dies hübſche und luſtſpielartige Thema dramatiſch durchgeführt werden ſollte, dann mußten der Biſchof und Leon ſtärker mit ſich ſelbſt in Kampf gerathen. Wie das Stück nun einmal liegt, haben wir nach dem erſten Act das Thema faſt vergeſſen. Was im Lande der fränkiſchen Buſchklepper geſchieht, iſt zwar überaus drollig, aber es iſt eine geſchloſſene Handlung für ſich, die wir nicht mehr unter dem Licht der biſchöflichen Lehre betrachten, die aber für ſich ſelbſt genommen nur ein grotesker Leib ohne Geiſt iſt. Erſt am Schluſſe werden wir auf die „Idee“ (das Wort ſei hier einmal geſtattet!) wieder zurückgeführt, aber dann ſagen wir uns, daß die beiden Mächte, die mit einander den humoriſtiſchen Kampf fechten ſollten, wie die Geiſter der Hunnenſchlacht nur in der Luft aneinander gerathen ſind. Das Ideenhafte des Stücks hat ſich von ſeiner Handlung getrennt, während ſich beide eng hätten durchdringen ſollen, wie es in Molières „Tartüffe“ und dem „Geizigen“, in Shakeſpeares „Was ihr wollt“ und „Viel Lärmen um Nichts“, in Moretos „Donna Diana“, in Leſſings „Minna“ geſchieht. Dieſe Schwäche ſollte man nicht verkennen, ehe man ſich der vollen Freude über die ſiegesgewiſſe Sicherheit hingiebt, mit der ſich die friſche, frohe Unſchuld durch alle Fährlichkeiten des Lebens ſchlägt. Dieſer Leon, dieſer Junge, nimmt es in der That an Heldenhaftigkeit mit allen griechiſchen Heroen und Heroinen Grillparzers auf. Hier iſt das directe Widerſpiel der weltſcheuen Naturen, die das Leben in Ketten ſchlägt und in den Tod treibt. Hier iſt

Muth und Luſt, hier iſt blühendſte Geſundheit, und neben den „armen Spielmann", den rührenden Helden der Novelle, der die Abwendung des Dichters und ſeiner Menſchen vom Leben in der letzten Conſequenz darſtellt, tritt dieſer Küchenjunge wie der Tag zur Nacht. Den Humor, den Falſtaff ſich in Sünden errungen, hat dieſes unſchuldige Sonntagskind mit auf die Welt gebracht, und wären nun auch die tollen Abenteuer im Lande der Wilden, wären dieſer Halb-Caliban Galomir und Kattwald, der überſittliche Biſchof und der verwöhnte Atalus nicht — der Knabe Leon würde genügen, Grillparzer unter die erſten humoriſtiſchen Dramatiker Deutſchlands zu ſtellen. Ob er das ganze Werk halten und auch außerhalb Wiens für die Bühne gewinnen kann, iſt trotzdem eine andre Frage. Der einzelne Held iſt nicht das Drama und dieſes iſt nicht fehlerlos. Aber auch Falſtaff trägt ja „Heinrich den Vierten", und doch iſt dieſe Hiſtorie ſo gewiß als Drama unmöglich wie der dicke Sir John eine der genialſten humoriſtiſchen Geſtalten der Weltliteratur iſt und bleiben wird.

Damit dürfte aber der Kreis der für die Bühne zu gewinnenden vollendeten Dramen Grillparzers (von dem Eſther-Fragment iſt noch zu reden) abgeſchloſſen ſein. Seine nachgelaſſenen Tragödien zeigen mehr oder minder, daß der Dichter, reſignirt und verbittert, auch die Fühlung mit der Bühne verloren hatte und verlieren wollte, und nicht nur das Ueberwiegen des Contemplativen iſt es, was dem „Bruderzwiſt" und der „Libuſſa" ihre Wirkung auf dem Theater erſchweren müßte. Im Mittelpunkt Beider waltet ein großer, erſchütternder Conflict, echt Grillparzerſch, und doch, beſonders in der „Libuſſa" von einer culturgeſchichtlichen, allgemeinen Wahrheit. Wenn die unentweihte mit ſich ſelbſt einige Natur vor der durch Gefahren belehrten und erſtarkten Civiliſation weichen muß, dann ſpiegelt ſich darin auch der Sieg des Mannes über das Weib und die Stellung Beider zum Leben. Was Libuſſa mit ganzer Seele abgewandt wiſſen möchte, das muß Primislaus eben ſo lebhaft wünſchen, und es ergreift auf's Tiefſte, daß die Heldin an dieſer Thatkraft des geliebten und liebenden Mannes zu Grunde geht. Blickt man

aber auf den dramatischen Leib, in dem diese dramatische Seele wohnt, dann findet sich, daß beide sich allzu wenig gegenseitig durchdrungen haben. Wie in „Weh dem, der lügt“ löst sich auch in der „Libussa“ das Gedankenhafte, Symbolische von einem großen Theil der Handlung los, und die an sich so reizenden Beziehungen der Fürstin zu dem spröden, fest auf sich selbst ruhenden Manne bleiben eine, ohnedies etwas gedehnte und ziellose Komödie für sich. Nun gewinnt zwar zu guter Letzt Libussens Bund mit Primislaus wieder eine bedeutende Beziehung zum Thema, aber wenn dies uns wieder in die Augen springt, fühlen wir erst recht deutlich, daß wir uns völlig von ihm verirrt hatten. Grillparzer läßt eben seine Menschen unbekümmert „sich darleben“, als genügte das Verhältniß der Charaktere, ihr Suchen und Sichfinden allein schon um uns dramatisch zu spannen. In andrer Weise sondert sich auch im „Bruderzwist“ Leib und Seele des Dramas. Jener ist voll Unruhe, ein ewiges Auf und Ab von politischen und Liebesinteressen (Cäsar und Lucretia), aber diese letzteren wirken völlig episodenhaft, und jene sind zwar verwickelt und verwirrt genug, aber sie interessiren uns nicht. Es ist das Gewimmel eines Ameisenhaufens. Die erhabene Steigerung des Geschichtlichen zum Menschlichen, die wir im „Wallenstein“ bewundern, fehlt hier und ebenso wenig packt uns die erstaunliche Vielheit scharfumrissener Charaktere, die um Shakespeares „Heinrich den Sechsten“ wie eine wilde Meute toben. Mit dem Kaiser aber, der wie der fromme Lancaster stillen Herzens durch dieses Wirrsal schreitet, ist die Handlung entfernt nicht so fest wie mit Heinrichs sittlicher Reinheit und Schwäche verknüpft. In ihm athmet sich die Seele, die „Idee“ der Tragödie aus, der Widerstreit des „stillen Gemüthes“ mit dem wirbelnden Todtentanz der Geschichte — aber sie, die uns fesselt und rührt, nimmt wieder keinen dramatischen Körper an. In tiefen Betrachtungen, in langen, weisen Reden macht sie sich Luft, aber mit dem Dramatischen hat sie Nichts, geschweige denn mit der Bühne etwas zu thun. Wenn Grillparzer sich vorsetzte, bis ins Kleinste mannichfaltig und lebendig zu sein und doch dabei den Grundgedanken nie aus den Augen zu verlieren, so ist ihm

das in diesen beiden Dramen gleichwohl widerfahren. Wir sehen ein bewegtes Leben, über welchem der „Grundgedanke“ vergessen ist und empfangen diesen, gleichsam aus erster Hand, vom Dichter selbst, ohne das dramatische Medium der Handlung.

Weit eher würde von den nachgelassenen Dramen die „Jüdin von Toledo“ ein Recht auf die Bühne geltend machen können, das man ihr denn auch wiederholt, u. A. kürzlich noch auf dem „Deutschen Theater“ in Berlin eingeräumt hat. Aber auch sie krankt an einem inneren Zwiespalt, den Grillparzers Liebe für die Spanier, die ihn in seiner Stellung zum Fatum, in der Pflege des Trochaeus schon nicht günstig beeinflußten, verschärft haben wird. Wenn er sich im Preise Lope de Vegas ergeht, dem er den Stoff zur „Jüdin“ entnommen, und es nicht genug rühmen kann, daß dieser, die „vollkommenste Protestation gegen die Begriffspoesie, das Willkürliche und Zufällige des wirklichen Lebens habe nachbilden wollen“, dann hätte er erkennen sollen, daß die crasse Betonung des Thatsächlichen der dramatischen Handlung der Spanier so oft den Charakter des Abenteuerlichen, Brutalen und Capriciösen aufdrückt, den das germanische Empfinden ablehnt. Es versteht sich von selbst, daß der „Begriffspoesie“ nicht das Wort geredet werden soll, der ja Grillparzer, wie wir gesehen, gelegentlich selbst zu seinem Schaden nachgegeben — aber das bloß Thatsächliche, dem kein inneres Gesetz, keine aesthetische und moralische Ordnung zu Grunde liegt, ist der Verderb des Dramatischen. Jener Dom Gutierre, der sein unschuldiges Weib tödtet, nur weil ein Dritter ihr nachstellt und dadurch „thatsächlich“ seine äußere Ehre befleckt, ist für das moderne deutsche Empfinden eine dramatisch unzulängliche Figur, und wenn in Calderons „Leben ein Traum“ die lustige Person plötzlich, von einem Pfeil durchspießt, todt zu Boden sinkt, dann erblicken wir darin kein geringeres Mißverhältniß. Und einem gleichen Mangel an aesthetischer Proportion fällt auch die „Jüdin von Toledo“ zum Opfer. An und für sich ist die Rahel eine Meisterschöpfung. Dies Gemisch von Liebenswürdigkeit, schwellender Lebenslust, kindischer Albernheit, von Dreistigkeit und Verzagtheit, Verliebtheit und Eigennutz, durch das sinnliche Temperament und die

unbedingte Wahrhaftigkeit ihres ganzen, oft so raffinirt erscheinenden Wesens bewunderungswürdig zusammengehalten, dies zum Launenhaften gesteigerte Individuelle der beschränkten Mädchennatur konnte Niemandem als Grillparzer gelingen, und man kann verstehen, daß es ihn reizte ein so wunderliches Geschöpf in eine tragische Collision zu bringen. Diese ergiebt sich für ihn durch die Annäherung der Jüdin an den jungen, durch eine pedantische, rigorose Erziehung einseitig verbildeten, mit einer fischblütigen Engländerin vermählten König, der der kleinen Hexe denn auch mit Haut und Haaren verfällt. Aber das Glück dauert nicht lange; das Interesse der beleidigten Königin und das Staatswohl schreien um Rache; das Band muß getrennt werden — mit furchtbarer Rohheit bringt die Zerstörung und der Mord in das jüdische Haus und das arme leichtsinnige Ding büßt ihren Liebesrausch mit dem Leben. Nun jammert der König und verflucht die Mörder, aber wachsend kommt ihm die Einsicht, daß hier eine in höherem Sinne gerechte That gethan sei, und unbewegt sieht er die Leiche derer vor sich, die ihm das Glück des Lebens, wenn auch im Taumel, erst erschlossen. Wenn sich uns aber dieser „höhere Sinn" nur in Fleisch und Blut, in das dramatische Mitgefühl umsetzen wollte! So kühl, wie König Alfonso vor dem Leichnam steht, sagen wir ihm, daß er politisch und moralisch wohl thue, wenn er die Sitte und die Pflicht über den Leichtsinn siegen lasse, aber wir können ihm nicht verhehlen, daß unser Herz mehr bei der Todten als bei ihm ist. Um ihm zu einer schauspielartigen Läuterung zu verhelfen, hat seine kindische Geliebte das Leben lassen müssen, und dieser Preis wiegt uns dramatisch zu schwer. Der „Begriff" siegt über die Anschauung, über die Phantasie und das Leben, und dieser Triumph stimmt zu Grillparzers eigener Lehre schlecht. Das Gedankliche und das Grillenhafte zugleich haben ihm den tragischen Conflict verdorben. Die Spanier haben sich an ihm gerächt, und es ist nicht gut, daß wir am Schluß des Dramas geneigt sind, in die Verdammungsworte einzustimmen, die Rahels Schwester dem weisen König und dem staatsklugen und tugendstolzen Hof nachruft.

Auch eine Caprice und pſychologiſche Tüftelei iſt es, die in einem der früheren Dramen des Dichters, dem bereits 1828 in Wien aufgeführten, in der Einfachheit und Geſchloſſenheit der Compoſition meiſterhaften „Treuen Diener ſeines Herrn“ den tragiſchen Eindruck trübt. Nur daß das Hinderniß hier ſtatt in der Führung der Handlung in der Bruſt des Helden ſelbſt liegt und eben da, wo ihm die tragiſche Verwicklung entſteht. In den Hauptzügen iſt der Conflict ſo originell und tragiſch wie möglich. Ein Monarch, der ſein Land auf kurze Zeit verläßt, ernennt einen treuen und bewährten Mann, den Banus Bank, zu ſeinem Stellvertreter, und dieſer wird in der Ausübung ſeiner Pflichten durch die Verwandten des Königs in ſeinen eigenen Intereſſen auf das Schwerſte bedroht; trotzdem er aber den Schutz des Reiches und des königlichen Hauſes mit peinlicher Sorge über ſein eignes Wohl ſtellt, trotzdem ſeine unſchuldige Gattin vor den Lüſten eines jungen Wüſtlings in den Tod flieht, vermag er nicht zu verhüten, daß der Aufſtand gegen die ſchändliche Königin, die Anſtifterin alles Unheils, ſich ins Schloß wälzt und dieſe tödtet. Er büßt alſo ſeine Pflichterfüllung mit ſeinem eignen Glück; die er ſchützen ſoll, werden ſeine ſchlimmſten Feinde — und ſein Opfer iſt dennoch vergebens: in den Augen des zurückkehrenden Königs, der nur die Verwüſtung und nicht auch ihre Urſachen kennt, ſteht er als „ungetreuer Knecht“ da. Gewiß ein echt tragiſcher Fall! In der Geſchichte, oder in der ſagenhaften Ueberlieferung nimmt er jedoch einen andren Ausgang. Da wird Königin Gertrude, die Gemahlin Andreas des Zweiten von Ungarn, die ihrem Bruder (bei Grillparzer Prinz Otto) Gelegenheit verſchafft hatte, die Gattin des Banus Bank (Bancbanus) zu verführen, von dieſem ſelbſt an der Spitze der Unzufriedenen im Lande zur Verantwortung gezogen und in Stücke gehauen. Bei Grillparzer dagegen denkt der Held nicht an Rache. Ein edler, aber etwas ſchrullenhafter Mann, läßt er die freche Königin und ihren Anhang ſchalten und walten, nur um den monarchiſchen Rechten nicht zu nahe zu treten und wird eben dadurch, ſorglos und über die Maßen rückſichtsvoll zugleich, indirect zum Mörder ſeines reinen jungen Weibes. Es ſteckt etwas ungemein Rühren-

des in dem ehrlichen, dumpfen Pflichtgefühl dieses Biedermannes, und wie die Jüdin von Toledo hätte kein andrer der dramatischen Dichter Deutschlands und Oesterreichs eine Gestalt wie den Banquobanus schaffen können und dürfen. Niemandem wäre es gelungen, das Genrehafte zum Erhabenen zu steigern und vom Kleinen und Komischen so unmittelbar zum Großen und Tragischen wie in dieser merkwürdigen Schöpfung überzugehen. Aber bei aller Schätzung der erstaunlichen Kunst, mit welcher diese Verbindung vollzogen ist, leidet sie doch an einem ähnlichen Mißverhältniß wie die „Jüdin". Wenn dort eine lustspielartige Figur, die Heldin selbst, in das tragische Verderben gerissen wird, so wird hier ein furchtbarer Zwiespalt vor dem tragischen Ende beruhigt, ohne daß wir uns wohl dabei befänden. Das Nächstliegende wäre es doch, daß der edle Banquobanus, wenn es die Ehre und das Leben seines Weibes gilt, den Mann und den Gatten in seiner Brust fühlte, und Niemand würde es bedenklich gefunden haben, wenn er das ihm zugefügte Leid gerächt hätte. Wollte er das aber nicht, vermochte er seiner Königstreue die stumme Duldung des Frevels abzuringen, vermochte er es sogar, die Missethäter vor der Wuth der Empörer zu schützen, dann verlangen wir zum Mindesten Zeugen seiner Seelenkämpfe, seines Wehs, seines Grimmes und des endlichen Sieges seiner Geduld zu werden. Dies scheint mir unumgänglich, wenn nicht die natürliche Empfindung einer Marotte geopfert werden soll. Ein liebevoller Beobachter wird auch in Banquobanus' unbedingtem Sichfügen unter das monarchische Princip eine tiefe Sittlichkeit, eine mannhafte Stärke wahrnehmen können, aber auf der Bühne verwandelt sich diese, sichtbar, vor unseren Augen in Lauheit und Schwäche. Dazu glaube ich im Allgemeinen, auch abgesehen von dem wegwerfenden Urtheil, welches Scherer, Gottschall u. A. über den „Servilismus" des Banus fällen, die Wahrnehmung gemacht zu haben, daß dem deutschen Publikum eine allzu starke Dosis Hingebung an den Monarchen, wenigstens im Kunstwerk, leicht als „hündische Diensttreue" verächtlich erscheint. Wenigstens habe ich schon ganz ernsthafte Männer sich über die Demüthigungen entrüsten hören, die Archibald Douglas sich in der bekannten von Loewe so herr-

lich componirten Fontane'schen Ballade auferlegt. Und doch treibt diesen Douglas mehr noch die Liebe zur Heimath als zu dem Stuart! Wer einen solchen Mann schon geringschätzt, der doch nicht viel mehr thut als daß er im schweren Panzerhemd über Stock und Stein mit dem Pferde König Jakobs gleichen Schritt hält — wie muß der erst über einen Banchanus denken, der das Glück seines Hauses in Trümmer gehen sieht ohne zum Schwert zu greifen und den Sündern ihren Lohn zu geben. Hier ist, fürchte ich, für das Theaterpublikum eine unüberschreitbare Grenze. Auch der versöhnliche Schluß hebt die Schwierigkeit nicht auf. Es versteht sich von selbst, daß der König an dem kein Gericht vollziehen kann, der seines Amtes mit solcher Martyrtreue gewaltet hat. Nun aber bricht vielleicht der Alte zusammen, nachdem er sich vom Verdacht gereinigt, etwa wie es, um ein schlechtes Beispiel zu nennen, die Halm'sche „Griseldis" thut, nachdem ihre Liebe sie über die grausamsten Qualen hinweggetragen hatte? O nein, Banchanus wird in seiner rührenden Beschränktheit weiter leben, und selbst die heftigsten Gegensätze werden in seiner Brust nie zur tragischen Entladung kommen. Und aller psychologische Tiefblick, alle Kunst in der Zeichnung der Königin, des bis zur Widerwärtigkeit verliebten großen Jungen, des Prinzen Otto, der holden, duldsamen Erny, alle Leidenschaftlichkeit der Sprache vermag nicht uns jene Schwäche vergessen zu machen. Wir werden sagen, Banchanus sei ein seltner Mensch; wir werden den Kopf über ihn schütteln und ihn trotzdem lieben und seine ehrliche Unschuld verehren — aber wir werden ihm die Führung eines Dramas und den Hauptplatz in der Mitte einer tragischen Verwicklung nicht zugestehen können.

Unfraglich ist „König Ottokars Glück und Ende" aus ganz andrem Holz geschnitzt. Hier ist ein Held, der sich vor keiner dramatischen und tragischen Consequenz scheut, hier ist geschichtlicher Boden, vor dem Grillparzer sonst Grund hatte sich zu fürchten, weil er seiner dichterischen Inspiration die Freiheit benahm. Aber der Dichter beschritt ihn erst, nachdem er sich durch umfassende Quellenstudien, über die uns u. A. Fäulhammer (in seiner Schrift „Franz Grillparzer", Graz 1884) belehrt, vorbe-

reitet — eine Notwendigkeit in einem Falle, wo er seinen Oesterreichern mit einem Stück vaterländischer Geschichte auf der Bühne entgegen kommen wollte. Die Mühe der Vorbereitung lohnte sich ihm in der realistischen Mannichfaltigkeit der Charaktere, in der thatkräftigen Gedrungenheit der Handlung, und das Berühren der patriotischen Seite kam der Theaterwirkung zu Statten. Daß diese trotz des „fast wüsten Beifalls" (Laube) der ersten Aufführung am 19. Februar 1825 und der Theilnahme, mit der die Wiener das Stück auch nach dreißig und fünfzig Jahren wieder begrüßten, keine nachhaltigere gewesen, beweist aber deutlich, daß dem Drama ein Mangel anhaftet, den auch die Sensation nicht aus der Welt schaffte. Denn wie mußte die Sympathie des Volks einem Dichtwerk entgegenkommen, das von den lächerlichsten Kabalen verfolgt, nur auf eine zufällige Anregung der Kaiserin Carolina Augusta überhaupt aus dem Censurkerker befreit werden und zur Darstellung gelangen konnte, einem Dichtwerke, das auch nach seinem glänzenden Erfolg noch von den Politikern verfolgt, von Gentz „mit Unwillen" gelesen und endlich den czechischen Hetzern preisgegeben wurde! Was ihm trotz seines deutschpatriotischen Geistes ein längeres Bühnenleben auch in späteren Jahren, als man so schimpfliche Rücksichten auf die Böhmen aus Respect vor der Autorität des Dichters wenigstens im Theater nicht mehr zu nehmen wagte, dennoch versagte, mußte also künstlerische Gründe haben. In dem Bau der Tragödie lagen diese kaum, obwohl es mißlich ist, daß die ersten beiden und vor Allem der erste mächtig anschwellende Akt die folgenden an Concentration der theatralischen Wirkung übertreffen. In der Schwäche des Dichters in der Zeichnung männlicher Charakter auch nicht: denn dieser Böhmenkönig Przemysl Ottokar ist wirklich ein Held, strotzend von Saft und Leben, und Rudolf von Habsburg, der ihn auf dem Marchfelde und leider auch aesthetisch besiegt, übertrifft ihn an Mannheit noch. Mit dem Uebergewicht dieses großgezeichneten Fürsten über den eigentlichen Helden ist aber die entscheidende Schwäche desselben schon angedeutet: Ottokar weiß das Interesse, das wir ihm entgegenbringen, nicht festzuhalten; er sinkt von Akt zu Akt in unsrer künstlerischen Sympathie.

An Willen fehlt es ihm weder das Größte zu erreichen, noch an Stolz und Muth, aber was ihn so hoch erhebt, ist mehr Glück als Verdienst, er prahlt mehr als daß er handelt, er ist nach Art der Parvenüs (wie es Napoleon war, der dem Dichter vorgeschwebt hatte) launisch, roh und unersättlich, und (was das Schlimmste ist) der erste Mißerfolg bringt ihn um allen Heroismus. Trotzdem würde das Werk sich in Oesterreich und Deutschland Bahn haben brechen können, wenn nicht der Typus des herrschbegierigen Mannes, dem sein Ehrgeiz nach der Erhöhung den tiefen Fall bringt, ein Typus, den Grillparzer nur dies einzige Mal dargestellt, ein ganz allgemeiner, übermäßig oft verwandter und so zu sagen der tragische Durchschnittstypus jener Tage gewesen wäre. Die größten Dichter haben ihn für alle Zeiten festgestellt, rein aus dem Menschlichen entwickelt Shakespeare im „Macbeth", aus einem düstren geschichtlichen Hintergrunde in der abenteuerlich-unheimlichen Gestalt des „dritten Richard"; Schiller hatte uns den „Fiesco" und vor Allem den „Wallenstein" gegeben und gegen diese Mächtigen konnte sich nur schwer ein Nachzügler behaupten. Trotzdem gab es ihrer genug, und die Dichter der dreißiger und vierziger Jahre vermehrten sie noch. Man braucht sich also nicht zu verwundern, daß „König Ottokar", der es mit den Größten nicht aufzunehmen vermochte, es auch auf der Bühne nur zu einer kurzen Glanzherrschaft brachte, mit der es wohl für immer sein Bewenden haben wird. Oesterreich freilich sollte seiner gedenken. Denn wo und wann hätte ihm ein großer Dichter ein bedeutenderes vaterländisches Drama gegeben?

Wohl aber wird eine nachgelassene Dichtung Grillparzers sich neben dem Schönsten und Größten behaupten, was er geschaffen, ein Bruchstück nur, aber doch bis zu einem Punkte vollendet, daß wir harmonisch und befriedigt von ihm scheiden: es ist das Fragment „Esther". Ein jüdisches Mädchen, jene allbekannte biblische Gestalt, hat sich dem König Ahasver zur Brautschau zu stellen, als die Letzte. Sie geht ungern und hofft sofort entlassen werden zu können. Aber der König, auch hier ein Mann, der trotz seiner hohen Stellung und großen Anlage am Leben krankt, wird von der reinen, bei aller Zurück-

haltung bestimmten Natur des Mädchens, von ihrer Feinheit und Klugheit im Innersten getroffen, und im Laufe einer langen Scene finden sich diese beiden Menschen, so ganz geschaffen, sich zu ergänzen, für das Leben zusammen, trotzdem sie sich vorher nie gesehen: eine Aufgabe, deren Schwierigkeit nicht überzeugender als von Grillparzer hat gelöst werden können. Ist dieses Bündniß geschlossen, dann sehen wir in heller Perspective zwei beglückte Gatten, ein gesegnetes Königshaus, ein weise regiertes Land, und wir verlangen nicht zu wissen, wie sich das zu so schöner Ruhe gelangte Drama noch hätte weiter führen lassen. Fragt man aber doch, so kommen befremdende Antworten zurück. Da ein Akt priesterlicher Unduldsamkeit, die Opposition der Wiener Geistlichkeit gegen die kirchliche Bestattung der protestantischen Erzherzogin Karl (nach Grillparzers Mittheilungen an eine Wiener Dame, Frau Auguste von Littrow-Bischoff) ihm den Anlaß zu der Dichtung gegeben, durfte man annehmen, daß die jüdische Abkunft Esthers und Hamans bekanntes Edikt, das die Ausrottung der Israeliten anbefahl, den Dichter veranlaßt haben würden, damit seine Gedanken über „Staatsreligion und Duldung" auszusprechen. Nicht wenig aber erstaunt man, wenn nach derselben Quelle (Littrow „Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer") Esther, die auf Mardochais Rath dem König ihren Glauben verschwiegen, sich im Gang der Entwicklung zur bösartigen Intriguantin umbilden sollte. Dies ist durch Nichts angezeigt, auch durch die bis dahin unbekannt gebliebene Schlußscene des zweiten und die erste Scene des dritten Aktes nicht, die sich in der von August Sauer in Prag redigirten vierten, sechzehnbändigen Gesammtausgabe und in den Ergänzungsbänden zu den früheren Auflagen der Werke des Dichters (Stuttgart 1888) zum ersten Male abgedruckt finden. Denn geht aus einer dort aufgezeichneten Bemerkung des Dichters auch hervor, daß Esther dem König ihre Nationalität bis zuletzt verschweigen soll, und besitzt sie auch eine für eine Frau überraschende und fast gefährliche Klugheit, so erscheint sie uns doch moralisch unversehrt. Man darf also billig annehmen, daß die Erzählerin sich geirrt, um so mehr, als die Mittheilungen des Professor Zimmermann von den Littrowschen in diesem Punkte ohnedies abweichen und Laube gar

von Grillparzer selbst gehört haben will, daß er den Plan der „Esther" „total vergessen habe". Hätte jene Verhärtung des Charakters der Heldin aber ernstlich im Plane des Stücks gelegen, dann dürfte man eine Verlockung der Spanier darin erblicken, die sich Grillparzers stärker bemächtigten als es, wie er selbst eingesteht, „einem Dichter neuerer Zeit gut ist". Denn nicht das biblische Buch, auch nicht die „Esther" des Racine, sondern ein Drama Lope de Vegas brachte ihn auf den Stoff. Unmöglich wäre es da nicht, daß der Respekt vor dem bloß „Thatsächlichen", das künstlerisch zum Wunderlichen oder Phantastischen wird, den Dichter auch hier dazu geführt haben könnte uns statt einer naturgemäßen Entwicklung eine capriciöse Täuschung der Erwartung zu bereiten. Aber vielleicht schmerzte es ihn auch, das schöne jugendliche Bild des Mädchens zu zerstören, vielleicht sah er ein, daß er sich etwas Unmögliches zugemuthet hatte — kurz, die im Jahre 1829 begonnene „Esther" blieb unvollendet und gewährt uns nun die Freude des reinsten Genusses. Das Verhältniß der Geschlechter in der eigenthümlichen Stoffmischung Grillparzers, so oft die Quelle des tragischen Verderbens für das Weib, der aesthetischen Herabwürdigung für den Mann (Sappho-Phaon, Medea-Jason, Rahel-Alfonso), wird hier Beiden zum Heil. Das traumwandelnde Wesen seiner zarten Frauen wird hier taghelle Klarheit, und wie die Schwester zum Bruder verhält sich die Braut König Ahasvers zu dem frischen Küchenjungen des Bischofs von Chalons. Der dunkle, weltabgewandte Sinn seiner Helden füllt sich hier mit Wärme und Thatkraft, und in ein verwirrtes Reich zieht Ordnung und Ruhe ein. Man kann alle Elemente, die Grillparzers Dichternatur ausmachen, in der „Esther" wiederfinden, aber sie alle beruhigt, ausgeglichen, heiter versöhnt. Was sich in seinem Lustspiel in der Verbindung weitauseinander liegender Contraste durch den Humor vollzieht, gestaltet sich hier durch die Macht der Liebe in den Helden selbst. In diesem Sinne ist „Esther" ein Bild der Muse des Dichters. Sie faßt alle seine Eigenarten, seine Stärke und seine Schwächen, in idealer Verklärung zusammen.

Wer nun dessen noch bedarf, der sehe von der Höhe der großen Scene, welche Esther und den König vereint, auf die Gestalten des Dichters zurück, um sie alle, auch die im Halbdunkel

und dem Labyrinth der Sonderlinge wandeln, zu verstehen und zu lieben. Ein Dichter wie dieser, der es schamhaft verschmäht hat den Interessen des Tages zu dienen und in die tendenziöse Lärmtrompete zu stoßen, will schon um dessentwillen mit Ehrfurcht begrüßt sein; weil er aber nicht mit jenen seltenen Genien, die das Glück haben, das allen Menschen Gemeinsame mit eherner Zunge zu verkünden, laut schmetternd, daß die Völker ihnen zujauchzen, über die Welt dahinzog, verlangt er einige Geduld und das liebevolle Entgegenkommen derjenigen, die nicht durch den geheimnißvollen Zug der Sympathie ohnehin mit ihm verbunden sind. Bringt man ihm dies alles entgegen, dann belehrt er uns, daß auch er in seiner stillen Welt das Leben in wundervollen Bildern aufgefangen, die durch die Jahrhunderte glänzen werden, weil sie auch in der seltsamsten Zeichnung und Farbenmischung ewige Züge des Menschlichen tragen. Ein großer Tragiker wird sich uns in ihm enthüllen, der zwar nicht mit der Kraft der Giganten vordringt, der den Giftbecher mit Rosen kränzt und der es noch öfter liebt, seine Dolche abzustumpfen, der aber die tiefsten Kämpfe der Menschennatur mit dem Schicksal verstanden, empfunden und dargestellt hat. Er höhnt uns nicht, er trotzt nicht mit prometheischer Kraft, er wäscht die Wunden der Sterbenden nicht mit bittrer Lauge. Den tröstlichen Balsam seiner Worte gießt er in die zum Tode klaffende Brust, und über die Leichen der gefallenen Helden, die ein Andrer vielleicht dem Schöpfer mit grimmiger Anklage schaustellen würde, breitet er seine weichen Schleier. So ist er eigengeartet und hat in der Besonderheit seiner Dichternatur nicht seines Gleichen, so wenig wie Goethe sie hat, oder Schiller, oder Heinrich von Kleist! Und tritt er in der Ganzheit seines Wesens und Schaffens nicht *neben* diese — unmittelbar *nach* ihnen kommt er ganz gewiß, und wie ein jüngerer Bruder darf er Heinrich von Kleist's Hand ergreifen. Sein Land, sein Volk, sein Leben erklären seine Schwächen — über diesen Erdenschranken aber schwebt die Flamme des Genius, die ihn beseelte, und wärmestrahlend, freudespendend wird sie immer höher steigen und immer weiteres Land erhellen.

Hebbel.

Hebbel.

Grillparzer lebte in seinem Wien, ein alternder, vergessener, resignirt grollender Mann, als Friedrich Hebbel aus Wesselburen sich im Jahre 1846 für immer in der oesterreichischen Kaiserstadt niederließ, und kaum war dieser kurze Zeit dort, als Heinrich Laube als Director im Wiener Hofburgtheater seinen Einzug hielt. Es giebt keine größeren Contraste. Zwischen dem ersten oesterreichischen Dramatiker und dem nüchternsten und dreistesten Theaterpraktiker stand der neue Bürger Wiens, im Innern durch eine Welt von Beiden getrennt, die ihn halb mit, halb wider Willen einengten. Die weichste Sinnlichkeit dort, maßvoll und poetisch gebändigt, alles Dramatische lyrisch ausgeschwellt, keine Heroengröße, aber die holdeste Menschlichkeit, jeder Entschluß vorsichtig gedämpft — was verband den Nordländer Hebbel, mit seinem Uebermaß, seiner Härte und Kälte, seinem trotzigen kampfbereiten Willen mit dem Schöpfer der Sappho, der Hero und Medea? Sein Dichterthum — gewiß! Die Neigung zum Reflectiven, die auch über Grillparzer Macht hatte! aber des Fremden war mehr als des Verwandten, und Grillparzer war nicht der Mann, dem Ankömmling seine Klause gastlich zu öffnen. Sie blieben sich im äußern wie im innern Leben fremd. Nichts aber, gar Nichts knüpfte den Dichter der „Judith“. und der „Maria Magdalene“ an den Mann des jungen Deutschland, der trotz seiner revolutionären Vergangenheit die Herrschaft über die erste deutsche Bühne erlangte. Erschreckt, beleidigt wandte sich der den tiefsten psychologischen Räthseln und den größten weltgeschichtlichen Problemen nachspürende, mehr der

Ideenwelt als der Gestalten seiner Dramen frohe Hebbel von dem rüstigen Bühnenzimmermann ab, dem der bunte Schein des Theatralischen genug that, der das Gerüst seiner mit lauten, fröhlichen Hammerschlägen errichteten Schauspiele nur mit Rollen, nicht mit Menschen zu füllen wußte, und dessen gesunder Sinn sich von dem Grüblerischen und Fratzenhaften, das dem Genius Hebbels anhaftete, überdies verletzt abkehrte. Die beiden Männer haßten sich im Stillen, und Keiner förderte den andern. Und doch war Hebbel, der Dramatiker, auf Laube, den Theaterleiter, angewiesen. Doch wäre es für den starren Sinn des Holsteiners so segensreich gewesen, wenn die künstlerische Milde Grillparzers seine Gestalten verklärt, und sich von dem Blut der Hero nur ein Tropfen in die Adern seiner Menschen ergossen hätte. Es sollte nicht sein. Hebbel blieb, der er war, und der er überall sonst geworden sein würde: ganz auf sich selbst gestellt, ein Autodidakt, wenn auch nicht im Sinne der Bildung, die er wie jeder akademische Bürger genossen, aber doch ein Dichter, der sich im Leben und Schaffen seine Richtung ganz allein vorgezeichnet hatte, ein Genie, das sich selbst erzog, eine einsame Natur.

Er war nicht der erste und einzige deutsche Dramatiker, der mit der Welt nicht fertig zu werden wußte. Er gehörte aber auch zu den Großen, die im Zwiespalt mit dem Leben, von ihrer Zeit unverstanden, von den Wortführern des Tages unterschätzt, fern vom Treiben des Marktes, in der Stille zur Unsterblichkeit heranreiften. So hatte Heinrich von Kleist vergebens an die Herzen seiner Zeitgenossen, vergebens an die Pforten der Theater geklopft, und im Innersten der Seele gestört fand er den Frieden erst in dem selbstgewählten Tode. So zehrte Grillparzer, nach dem kurzen Rausch der ersten Triumphe vom Erfolg gemieden, sein Leben mißmüthig in kleinlicher Verborgenheit auf. Und unterdessen lenkten die Schreier, die den öffentlichen Scandal liebten und die der Menge zu schmeicheln verstanden, Aller Augen und Ohren auf sich, und neben der hausbackenen Waare, ohne die kein Theater existiren könnte, nisteten sich die Dramen halber Talente mit der Praetension großer Kunstwerke auf der Bühne

ein, und Tendenz und Mache verdrängten die Poesie. Die überreiche Phantasie Grabbes, die bald den Genius der Weltgeschichte in colossalen dramatischen Epigrammen auffing, bald eine psychologische Curiosität in die breitesten und ungeheuerlichsten Formen trieb, war mit seinem Leben von einer unseligen Leidenschaft frühzeitig hinweggerafft worden, und zwischen Krankheit und Krankheit schuf Otto Ludwig seine großen Dichtungen: einsame Geister wie Hebbel einer war. Man hat sie oft verglichen und sie dabei noch mehr verkannt; denn mit dem unbewußten Leben der Natur stand Otto Ludwig in einem weit innigeren Bunde als Hebbel, und Grabbes farbige, im Kometengefunkel daherfahrende Einbildungskraft war nicht die seine. Aber ein Gemeinsames haben sie allerdings: ihnen allen fehlt das Gleichgewicht der Kräfte, und sie steigern in sich, oft bis zum Grotesken, gerade das, was eben der Einschränkung und Zügelung bedurft hätte. Das unbefangene Walten des Genius zerstören sie sich selbst: stille und stürmische Daemonen wirken in ihnen, verlocken sie bald in labyrinthische Schachte, wo sie, einem einzigen Problem hingegeben, den Blick für das vielgestaltige Leben verlieren, oder hetzen sie wild über jede Grenze hinaus. Immer zu ihrem Unglück! Denn der Feind, an dem sie kranken, ist ihnen selbst zur Last. Sie fühlen ihn. Er trübt nicht nur die Quelle ihrer Kunst, er verwirrt auch ihr Leben und nistet zumeist tief im Mark ihres Wesens.

Auch Hebbel hatte solch' einen Daemon, solch' eine Macht, die ihn wider seinen Willen und wider sein Heil beherrschte. Ein rücksichtsloser, tyrannischer Egoismus lebte in ihm, ein herrischer Trieb Andere zu unterjochen und geistig zu verbrauchen. Er war nicht hoffärtig und hat es immer verschmäht zu prunken, aber er fühlte seine Kraft, er wußte, was sie gewähren konnte und was sie werden mußte, und er besaß in ungewöhnlichstem Maße die „Grausamkeit des Genies". Eine so geartete Natur denke man sich nun mit ihrer überreichen Innenwelt in den Tagen der Kindheit im Netz einer wahrhaft erbarmungswürdigen Armuth! Man denke, daß seinen Eltern im Winter oft das Brod fehlte, daß die gutherzige Mutter darbte, um nur dem Manne und den Kindern die Wohlthat einer kargen Mahlzeit zu

gewähren und daß der Vater unter dem beständigen Druck der Noth so finster und verschlossen geworden war, daß es ihn schon verdroß, seine Kinder auch nur lachen zu hören. Die Armuth hatte (nach Hebbels Wort) die Stelle seiner Seele eingenommen. Der Streit um den Besitz eines alten Kleidungsstücks reichte aus, die Seinen mit ihren Verwandten auf das Bitterste zu entzweien! Auf jedes Handwerk, auch auf das mühseligste, kann ein goldner Lichtstrahl von Freude, Glück und Hoffnung fallen — hier aber schlich der klägliche Geist des Elends selbst gedrückt einher. Und in dieser Luft sollte ein Dichter gedeihen und noch dazu einer der eigenwilligsten und kühnsten! Mußten diese Gespenster nicht an seinem Blut zehren, mußten sie den hochfahrenden Sinn in ihm nicht zu leidenschaftlichem Grimm anstacheln? Die Noth weckt wohl die Kräfte und hilft den Genius entbinden, wie sie es Schillern that — aber es giebt auch ein Renegatenthum der Armuth, und diesem verfiel Hebbel mit jedem Blutstropfen. Das stete Streben nach aufwärts steigerte den natürlichen Selbsterhaltungstrieb in ihm zum Aeußersten, und als er die Niederungen des Lebens einmal verlassen hatte, schauderte er dahin zurückzukehren, ja auch nur daran zu denken. Sich selbst wollte er nützen, seinem Genius die Gasse bahnen, wenn auch Herzen unter seinem Fußtritt zerbrachen. So sehen wir ihn, als er, zwei und zwanzigjährig, sein holsteinisches Dorf Wesselburen verließ und in Hamburg seinen Wohnsitz nahm. Er war Schreiber bei einem Kirchspielvogt gewesen, hatte gelegentlich theatralische Liebhabervorstellungen geleitet und seine ersten schriftstellerischen Versuche in den Blättern seiner Heimath veröffentlicht. Da seine Bitte an Uhland und Oehlenschläger, ihn seiner engen, dürftigen Stellung zu entreißen, fruchtlos blieb, mußte er es als ein großes Glück betrachten, daß die Kinderschriftstellerin Amalie Schoppe, eine geschäftige, philanthropisch thätige Frau für seine Ausbildung zur Universität Sorge trug und ihn mit einigen Hundert Thalern und wechselnden Freitischen bedachte. Er hat es ihr nicht eben gedankt und vielleicht war die Frau trotz ihrer löblichen Absichten des Dankes auch nicht werth. Denn mit mehr altjüngferlicher als frauenhafter Prüderie und Kleinlichkeit deutelte und mäkelte

ſie unausgeſetzt an ihm herum und bewies nur (was man täglich gewahren kann), daß einer Frau für die Entwicklung und das Weſen eines Jünglings eben ſo das volle Verſtändniß fehlt wie dem reifen Manne für die Wünſche und Neigungen des Mädchens. Einer ehrſamen Bürgerin gab Hebbel allerdings Manches zu entſchuldigen, und gerade Diejenige, die ſein Leben mit rührender Engelsmilde und unerſchöpflicher Liebe vor jedem rauhen Druck und Stoß zu bewahren ſtrebte, Eliſe Lenſing, die ihm auch rein materiell genommen ungleich mehr opferte als die Doctorin Schoppe — gerade ſie war ſeiner älteren Patronin ein Dorn im Auge.

Es läßt ſich denken warum. Eliſe hatte dem jungen Dichter nicht nur den Ertrag ihrer Hände, ihrer Sparpfennige und ihr kleines Erbgut, ſie hatte ihm auch ihre Ehre geopfert — und wie hatte Hebbel ihr ihre unſägliche Güte gedankt? Mit tauſend, aus dem tiefſten Grunde ſeines leidensreichen und ſelbſtquäleriſchen Gemüths geſchöpften Worten der Bewunderung und des Dankes; aber weiter ging er auch nicht. Das, was die Aermſte ſo innig wünſchen mußte, die Heirath mit dem Manne, der der Vater ihrer Söhne war, verſagte er ihr, als fürchtete er in der Feſſel der Ehe, oder doch dieſer Ehe, ſeiner Zukunft und ſeinem Genie zu ſchaden, und als der eine der beiden Knaben noch lebte, verlobte er ſich mit der ihm bewundernd entgegen kommenden klugen und temperamentvollen Schauſpielerin Chriſtine Engehauſen (Enghaus). Eine „Todſünde“ nannte Eliſe dieſen Schritt, der nur dadurch möglich wurde, daß die Liebe, die wahre hingebende Liebe ihn an ſeine junge Frau ſo wenig knüpfte wie an das arme, früh verblühende Mädchen in Hamburg. Darüber fehlt es nicht an vielfachen Zeugniſſen. Mehr als „Freundſchaft“ will er für Eliſe Lenſing nie empfunden haben, und die erſten Jahre ſeiner Ehe mit Chriſtine Engehauſen waren nichts weniger als glücklich. Er gebot wie ein Tyrann, und die Ausbrüche ſeiner harten Laune, die Eliſe ſo oft erſchreckt und erſchüttert hatten, ertrug nun Chriſtine, liebevoll wie jene, aber gefaßter, hoheitvoller, mit mehr als blos hingebender — mit heilender, fein lenkender Weiblichkeit. Sie milderte und beglückte

ihn immer reiner und tiefer; er dankte ihr, der „innigſten der Frauen“, ihre Liebe brünſtig, aber ſeinen despotiſchen Trotz ertödtete ſie nicht. Wie er ſeinen Heidelberger und Münchener Studienfreund Emil Rouſſeau ganz, wie Wallenſtein den Max, auf ſein Selbſt pflanzte, ſo wollte er in Wien über den um viele Jahre jüngeren Emil Kuh herrſchen, der ihm wie der Jünger dem Meiſter nahte und dem Unerſättlichen faſt zwölf Jahre ſeines Lebens opferte. Und was trennte ſie? Hebbels Zorn über jedes Intereſſe, das Kuh einem Andern zuwandte! Ihm allein ſollte der Jüngling ſich widmen, und als der ſelbſtſtändige Kuh dies Joch nicht länger ertrug und ſeine eigenen Wege ging, da wehklagte Hebbel über ſchwarzen Undank und verglich ſich mit König Lear! Er achtete das, was er dem Schüler geiſtig gegeben, ſo hoch, daß er nicht daran dachte, abzuwägen, was dieſer in ſeiner Treue *ihm* mit dem Einſatz ſeiner ganzen Perſönlichkeit gewährt. Seltſamer Mann! Ohne Scrupel trennt er ſich von der armen Eliſe, die ihm Alles geopfert, nur weil ihm das Band zum Strick wird, der ihm die Hände feſſelt — und einem jungen, ſchriftſtelleriſch begabten Manne verargt er es, daß er nicht Luſt hat, immer nur ſeinen Famulus zu ſpielen.

So war er eine liebloſe Natur? Ja und Nein. In ſeinen Tagebüchern brechen oft ſo heiße Quellen des liebenden Schmerzes hervor, daß wir auf's Innigſte ergriffen werden. Der Tod ſeines Freundes Rouſſeau, ſeiner in Hamburg und Wien geborenen Knaben löſt alle Mannheit in ihm zu Thränen, und mit rührenden Worten gedenkt er, obwohl ruhiger und geſammelter, des Todes der Mutter, deren letzte Jahre Eliſens Sorglichkeit (nicht die ſeine!) durch freundliche Spenden ſo oft verſchönt hatte. Aber je heftiger er ſeine Klagen ausſtrömt, je deutlicher glauben wir in ihnen eine *Anklage* zu ſpüren: eine Anklage gegen ſich ſelbſt. Er möchte verzweifeln, daß dieſe reinen Seelen, dieſe holden Weſen nicht mehr ſind, deren Liebe, ein ſo beneidenswerthes Gut, er doch ſo wenig vergolten hat! Er abſorbirt oder vernachläſſigt ſie — thut er das erſte, dann hält *er* ſich noch für den Geber, thut er das zweite, dann empfindet er ſeine Liebespflicht zu *ſpät*. Und in dieſem Sinne erſcheint er wirklich lieblos: er vermag

nicht, wie die Liebe ſoll, dem Geliebten auch nur einen Theil ſeines Weſens zu opfern. Das iſt ſeine Schranke und weit mehr ein Unglück als eine Schuld. In Kleinigkeiten oft von der zarteſten, liebevollſten Rückſicht, will er im Großen nichts von ſeinem Selbſt hergeben, und Emil Kuh, der in ſeiner zweibändigen Biographie Hebbels das Leben des Dichters ſo feinfühlig und kenntnißreich beſchrieben, trifft mit ſeiner grotesken Charakteriſtik ganz das Richtige, wenn er ſagt: „Hebbel war entſchieden ein Menſchenfreſſer, ein Gehirnraubthier, und was Manchen zu einer grenzenloſen Hingebung an ihn trieb, war nicht blos Liebe, Begeiſterung: war auch jenes grauenhafte Naturweſen, das den Vogel der Schlange ausliefert, oder das den Schwindelnden in den Abgrund hinunterzieht.“ War es da zu verwundern, daß Hebbel endlich „von den Menſchen getäuſcht“ zu den Thieren floh? Da konnte er lieben, ohne von ſeinem Ich auch nur einen Deut aufgeben zu müſſen, da fand er die unbedingte Hingabe und nichts als Freude. Die Erblindung und der Tod eines Hündchens bewegen ihn wie der Verluſt eines geliebten Menſchen. Ein Eichhörnchen, das er ins Haus nimmt (Herzi-Lampi-Schatzi heißt es in den „Tagebüchern“) ſtirbt ihm zu immer erneutem Jammer und erfährt einen Nachruf wie der theuerſte Todte. Ein „allerbeſtes Kind“ nennt er es; Veilchen ſollen ſeinem Grabe entſprießen und mit den Genien ſeines Lebens ſoll es aus den jenſeitigen Regionen auf ihn herabſehen! Dieſe im Kern ſo ſchöne, aber bizarr ausgeartete Liebe iſt nur die Kehrſeite der erbarmungsloſen Härte, die er ſo oft den Menſchen gezeigt, und ſie ergänzt ſein Bild auf das Vollkommenſte. Was er dort verſagte, verſchwendete er hier; den Indifferenzpunkt zwiſchen der Liebe zum eigenen Selbſt und der Liebe zu Andern hat er nie gefunden.

Noch zwiſchen andern Contraſten verfing er ſich, ohne die harmoniſche Mitte zu finden: mehr zum Unheil für ſeine Kunſt als für ſein Leben. Aber mit jenem weſentlichen Zug ſeiner Natur hängen auch die beiden Mängel zuſammen, die ich hierbei im Auge habe. Hebbel war unfraglich ein idealer Menſch, und doch hat das Transſcendente in ihm ſich mit ſeiner Sinnlichkeit

nicht zur „Liebe“ verbinden wollen. Die oberen und unteren Mächte trennten sich scharf in ihm. Was ihn zu Elise und Christine zog, war mehr Freundschaft als Liebe, und was ihn wahllos von einem Mädchen zum andern trieb, war nicht mehr als Sinnlichkeit. Ein derbes, heftiges Verlangen, oft ohne einen Schimmer der Verklärung, die dem Liebenden das geliebte Wesen als die höchste Blüthe seines Geschlechts darstellt. Das Weib war ihm fast nur ein Object — auch die Tischlerstochter Josepha (Beppi) Schwarz in München war ihm nicht viel mehr. Darum begeisterte ihn seine verliebte Neigung auch dichterisch so selten. Welche Ströme des Gesanges brechen aus Goethes Herzen hervor, wenn die Liebe es berührt. Wie scheint ihm Alles in ihrem Lichte jung und herrlich, mit welch' erster Gluth liebt er immer aufs Neue! Und welch' ein charakteristischer, mannichfaltiger Reichthum enthüllt sich uns in seinen Liebespoesien! Wie anders, wenn es Lotte Buff, Friederike, Frau von Stein oder die italienische Faustine ist, die ihm die Seele füllt. Man denke an Chamisso, an Rückert, Lenau, Heine, oder, um von den großen Dramatikern zu reden, an Shakespeare, an Kleist oder Grillparzer! Je weniger uns diese lyrisch von ihrem Liebesleben verrathen haben, desto voller, wärmer, glänzender fluthet es in ihren Dramen. Julia, Desdemona, Käthchen, Hero, hat sich die Liebe nicht in ihnen selbst verklärt? Von dieser Macht weiß Hebbel wenig zu singen und zu sagen, und auch in seiner vollkommensten Schöpfung, Chriemhild, ist es mehr die an der Liebe entzündete Rache, an der sich sein Genius entflammt, als das selige Entbrennen des Herzens. Nun fehlte ihm aber auch der hohe abstrakte Sinn Schillers, dem es zur vollkommenen Darstellung der Liebe zwar nicht an Wärme und idealistischer Begeisterung, wohl aber an frischer Unmittelbarkeit der Empfindung gebrach — was also blieb ihm? Vor einer nackten Verkündigung der Sinnlichkeit bewahrte ihn sein aesthetischer Adel. Da er aber Versagtes nicht zu erzwingen vermochte und die Poesie der Liebe sich am Wenigsten commandiren läßt, gefiel er sich in der Darstellung raffinirter Probleme der Sinnlichkeit. Er spielte mit ihr, er machte sie zum Gegenstand der Reflexion, der Berechnung;

anstatt sie aber dadurch zu erheben, nahm er nur die schamhafte Hülle von ihr und erniedrigte sie, ohne es zu bemerken, erst recht. Das ist ein wunder Fleck der Hebbelschen Dramatik und fast alle seine Tragödien weisen uns mit unangenehmer Deutlichkeit auf ihn hin.

Zwischen Hitze und Kälte, zwischen Anschauung und Reflexion, zwischen dem unmittelbaren, ungestümen Drang der Gestaltung und philosophischer Grübelei bewegte sich aber auch sein ganzes übriges Schaffen hin und her, und das ist der ärgste Zwiespalt, unter welchem er als Dichter litt. Nicht nur in seine Stoffe liebt er metaphysische Beziehungen hineinzutragen, mit denen das concrete Leben des Dramas sich sehr oft nicht deckt oder die es doch nur gewaltsam aufnimmt — auch die Empfindung seiner Menschen verfälscht er mit Betrachtungen, die er aus logischen und seelischen Labyrinthen gewonnen, und anstatt ein Gefühl, eine Leidenschaft, eine Gesinnung sich klar und einfach selbst darlegen zu lassen, muthet er ihnen geistreiche Capriolen, paradoxe Ueberraschungen zu, die sie uns alsbald wieder entfremden, nachdem sie uns kaum nahe getreten sind. Sie reflectiren beständig über sich selbst und thun den Zuschauern unablässig selbst kund und zu wissen, was sie von ihnen zu halten haben. Sie sind, wie Otto Ludwig es sehr anschaulich bezeichnet, „Tag und Nacht in ihrer vollen Wappenzier und auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen." Darum wird es uns so schwer sie zu lieben; oder wer liebt einen Menschen, der sich uns aufdrängt? Ehe man dazu kommt, sie unbefangen vom Kopf bis zur Sohle zu betrachten und sich ein Urtheil über sie zu bilden, haben sie uns schon so viel über sich selbst und mit so überlegenem, schulmeisterndem Ton zum Besten gegeben, daß wir ganz befangen vor ihnen stehen. Es ist, als schrieen sie uns zu: so sind wir; weißt du das nicht? das hättest du auch merken können! — so daß wir nur schüchtern zu erwidern wagen: wir glauben es ja gern, aber ihr habt uns keine Zeit gelassen, diese Bemerkungen selbst zu machen. Zu alledem liebte es Hebbel noch, sich selbst, besonders in seinen ersten Werken, zu forciren und mit dem Nachdruck und den Verschrobenheiten eines

Kraftgenies aufzutreten — begreiflich genug von einem Dichter, der sich des prometheischen Feuers in seiner Brust bewußt war und den der unwillkürliche Trieb beseelte, sich um so energischer zur Geltung zu bringen, je schwerer die jämmerlichen Verhältnisse in Wesselburen auf ihm gelastet hatten. Es sollte eben Nichts mehr an das niedergedrückte Proletarierkind erinnern. Die maßloseste Sicherheit des Auftretens glaubte er seinem Genius zu schulden, und trotzdem er keinen Zug vom Journalisten oder Klopfechter hatte, hat er doch manchen ehrlichen kritischen Angriff öffentlich mit scharfer Klinge zurückgewiesen. So ganz war er von seiner Ueberlegenheit überzeugt! und so ganz glaubte er einen künstlerischen Eindruck durch kritische Gründe erhärten oder aufheben zu können!

Alle diese Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten sind eben so viele Hindernisse für den Sieg des Dichters über die Herzen der Menschen. Sie scheinen uns unkünstlerisch und fördern auch unsere Liebe zu dem Menschen im Dichter nicht. In seinem Erstlingsdrama, der „Judith", finden sie sich ohne jede Milderung beisammen — und dennoch erschüttert uns das Werk und zwingt uns die Ehrfurcht ab, die man nur dem Genius, diesem aber auch trotz aller Verirrungen, zollt. Das wäre unmöglich, wenn nicht das Gestaltungsvermögen des Dichters so groß und ursprünglich wäre, daß es durch den Feind in seinem eignen Hirn nicht völlig verderbt werden konnte. Seine Kraft fuhr nicht auf den Regenbogen-Flügeln einer trunkenen Phantasie einher, aber sie erschien im Gefolge so und so vieler dramatischer Gestalten, deren Musculatur zwar übertrieben stark wie auf den alten assyrischen Reliefs auslud, aber von so echter Lebensfülle strotzte, daß sie die Welt zwar verblüffen und erschrecken konnten, der Gesellschaft aber kein Recht gaben, sie wie Fremdlinge, die etwa vom Monde kämen, abzulehnen. Im Kern sind sie unsres Gleichen, und keine persönliche Antipathie, keine kritische Philistrosität schafft sie aus der Welt. Dazu überraschte das neue Werk die Kenner durch seine Technik. Ein junger Dichter in der Mitte der zwanziger Jahre, der bislang nur einige Gedichte und ein paar groteske Novellen geschrieben hatte, springt hier plötzlich mit einem Drama

größten Gehalts hervor, das jede lyrische Abschweifung vermeidet, sich streng an das dramatisch Wesentliche hält und den schwierigen Stoff bei aller Kühnheit und künstlerischen Freiheit zugleich mit einer theatralischen Meisterschaft bezwingt, wie sie eben nur dem durch die Natur selbst Berufenen beschieden ist. Am 2. October 1839 begann Hebbel das Werk — am 28. Januar 1840 vollendete er es, trotz persönlicher Widerwärtigkeiten kleinlichster Art in freiem und großem Zuge. Er freute sich der „körnigen Prosa", in der Leben, Situation und Charaktere sich in dem werdenden Stück darstellten, er glaubte stolz, die Hauptscene brauche sich nicht zu schämen, „man mag neben sie stellen, was man will." Das Stocken des poetischen Stroms, das ihn bis dahin geängstigt hatte, bedeutete also wirklich nur ein neues Bett. Selig fühlte er sich auf dem Wege „zu einem neuen Leben", und diese heiße Welle dithyrambischer Schaffensbegeisterung ergoß sich auch über die Dichtung. Die „Judith" ist in jeder Beziehung das jugendlichste aller seiner Dramen, wärmer, gehobener, schwungvoller und doch nicht minder reif, ja, gehaltener und ausgetragener als ihre später geborenen Schwestern, die „Genoveva" und die unerträgliche „Julia".

Den Stoff fand Hebbel bekanntlich in den apokryphischen Büchern der Bibel. Dort ist Judith, die Tochter Meraris, ein schönes und gottbegeistertes Weib, ungewöhnlich und groß in all ihrem Thun. Drei Jahre und sechs Monate ist sie schon die Wittwe des Manasses und noch betrauert sie ihn in einem „sonderlichen Kämmerlein, darinnen sie saß mit ihren Mägden." Eine heilige Verzweiflung über Volk und Aelteste, die sich dem vorstürmenden Feldhauptmann des Nebucadnezar, Holofernes, ergeben wollen, legt ihr einen für ein frommes Weib unerhörten Entschluß in das Herz und durch brünstige Gebete stärkt sie sich zu einer geheimnißvollen That, die sie ihren Landsleuten sorgsam verhehlt. Sie schmückt sich mit Spangen und Geschmeide, „nicht aus Fürwitz, sondern Gott zu Lob", wandert ins assyrische Lager und tritt vor den Holofernes mit der halben Lüge, ihr Volk müsse zu Grunde gehen, weil es wider Gottes Gebot geweihte Speisen angerührt und dadurch den Zorn des Höchsten auf sich geladen

habe, den die Assyrier zu vollstrecken berufen seien. Also auch in ihrem Trug bleibt sie Jehovah und ihren Sitten getreu. Sie rührt kein heidnisches Mahl an; sie begnügt sich mit der geringen Kost, die ihre Magd im Sack getragen und begegnet der verwunderten Frage des Feindes mit der versteckten Drohung: „So gewiß du lebst, ehe deine Magd Alles verzehren wird, so wird Gott durch mich ausrichten, was er vor hat.“ Und das erhabene Weib flößt dem Heere und seinem Feldherrn eine seltsame Scheu ein. Man läßt sie gewähren. Sie darf frei aus und eingehen und sich im stillen Gebet zur entscheidenden That rüsten, die sich ihr bietet, wie sie es vorausgesehen. Im Rausch begehrt Holofernes ihre Frauengunst, und in seiner Kammer schlägt sie dem schlafenden Trunkenen das Haupt ab, das sie ungefährdet gen Bethulien bringt. Das verwirrt die Feinde, sie werden besiegt — Judith aber, die ihr Land errettet, stimmt ein jauchzendes Triumphlied an und hängt die Waffen des Erschlagenen „und den Fürhang, den sie von seinem Bette genommen,“ im Tempel Gottes auf. Dann aber zieht sie sich in ihre Wittwenstille zurück, giebt die Magd frei, die ihr bei dem Rettungswerk geholfen, bleibt unvermählt und findet nach einem langen Leben an Manasses Seite ihr Grab.

Man kann eine bedenkliche Geschichte nicht reiner, frömmer und erhabener erzählen, als es die Bibel thut, und einer verrätherischen That keine reineren Motive unterschieben. Ja, man kann diese That selbst kaum mit reineren Mitteln begehen. Dies ist kein Paradoxon, wenn man bedenkt, wie nahe es der Judith gelegen hätte, dem Holofernes mit allen Künsten der Gleißnerei als eine Abtrünnige zu nahen, und wie sie doch keinen Augenblick aufhört, die ihrem Gott getreue Jüdin zu *scheinen*, die sie im Grund ihrer Seele *ist*. Sie handelt mit einer gefährlichen Offenheit und verräth ihre Hoffnung für ein feines Ohr deutlich genug. Dennoch ist es gewiß, daß ihre That unserm modernen Empfinden mehr zu schaffen macht als dem patriotischen und religiösen Gefühl der alttestamentlichen Hebräer. Die Tödtung des Holofernes bleibt immer ein Meuchelmord, und das Opfer der weiblichen Ehre, auf dem Altar des Vaterlandes dargebracht,

müßte für die Empfindung der Heldin in unserm Sinne andre Consequenzen nach sich ziehen, als die des apokryphischen Buches. Denn gesetzt einmal, ein Weib der Neuzeit wäre im gleichen großen uneigennützigen Sinne etwa dem ersten Napoleon genaht — unmöglich hätte sie, wenn ihr Vorhaben gelungen wäre, einen Hymnus wie die biblische Judith anstimmen können. Das fühlte Hebbel, anstatt darum aber den Stoff fahren zu lassen, zerklüftete er ihn und rüstete seiner Heldin eine complicirte Motivirung und einen tragischen Zwiespalt, von welchem das Original Nichts weiß.

Auch bei Hebbel ist Judith, eine seherhaft begeisterte Frau, die Wittwe des Manasses, doch ohne jemals sein Weib geworden zu sein — denn zwischen sie und den verstorbenen Gatten, dem sie nur sechs Monate angehört hat, ist in der Brautnacht eine entsetzensvolle Nacht getreten, über die der Dichter uns in der nicht mißzudeutenden Absicht, das Grauen zu verstärken, ebenso wenig aufklärt wie über das Gesicht, das in seinen „Nibelungen" dem König Etzel in Rom geworden. In spiritistischen Anekdoten begegnet man derartigen Geheimnissen, die nicht verrathen werden, oft, und sie bleiben nie ohne Wirkung. Die Handlung der „Judith" läßt uns glauben, daß Jehovah selbst die Heldin vor den Augen ihres Gatten mit dem göttlichen Mal gezeichnet, um sie für ihre große, damals noch unbekannte That aufzusparen, aber Judith empfindet das Räthsel, das sie umlagert, als einen Fluch, der sie dem Wahnsinn nahebringt. Sie betet und betet, und man hält sie für gottesfürchtig; aber ihr Gebet ist nur „ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andre Art von Selbstmord; sie springt in den Ewigen hinein wie Verzweifelnde in ein tiefes Wasser" — so deutet sie uns selbst ihre Herzensnoth. Warum Hebbel diese jungfräuliche Wittwenschaft für nöthig gehalten, darüber hat er sich in einem an die Stich-Crelinger in Berlin gerichteten Schreiben ausgesprochen, das in seinen von Felix Bamberg herausgegebenen „Tagebüchern", nächst der Kuhschen Biographie die vornehmste Quelle für das Verständniß des Dichters, im Auszuge mitgetheilt wird. „Die Judith der Bibel," heißt es da, „ist Wittwe; eine Wittwe aber kann nicht mehr

empfinden, was meine Judith in dem gegebenen Falle noch empfinden mußte, wenn ich die Dichtung zu ihrem Wende- und Höhepunkt führen wollte; eine Wittwe darf sich zu einem Schritt, dessen Ziel sie kennt, nicht einmal entschließen, wohl aber ein Mädchen und eine Wittwe, die noch Mädchen ist." Hierin steckt zwar ein Sophismus; denn ein Mädchen müßte sich gerade nach dem Naturgesetz vor dem Schicksal, das ihrer im Zelt und in den Armen des Holofernes zweifellos warten wird, in viel höherem Grade scheuen als eine Frau, ja, ein Mädchen hätte sich, wenn sie nicht eine verworfene oder doch lüsterne Dirne wäre, der That überhaupt nicht unterwinden dürfen, wenn sie dieselbe im Sinne der alten Erzählung vollenden und bejubeln wollte. Zur einen Hälfte bleibt dies Bedenken auch der Hebbel'schen Judith gegenüber unerschüttert, und nur die furchtbare hysterische Erregung, in der sie sich befindet, macht ihren ungeheuren Vorsatz einigermaßen begreiflich. Zur andern Hälfte hatte der Dichter aber allerdings Recht, da ihm daran lag, die episch-heldenhafte That des biblischen Weibes zu einer dramatischen umzuschaffen, die ihre Auflösung in sich selbst trägt. Weil er sich in den Geist der jüdischen Heroine nicht versetzen konnte und wollte, machte er sie in dem entscheidenden Augenblick zum „zitternden Geschöpf", das unter der körperlichen und geistigen Kraft dessen, den sie ermorden will, ächzt und stöhnt und gegen sich selbst schreit, weil sie verehren muß, was sie verabscheut. Sie erkennt den Mann in Holofernes und betont dies Wort nur darum so oft, weil sie sich vor ihm in jedem Sinne, auch in dem der Begier, als Weib fühlt. Dieser Zwiespalt ist es auch schließlich, der den assyrischen Riesen und der sie selbst vernichtet — ihn leiblich, sie seelisch. Denn nicht das Elend ihres Volkes, die dräuende Hungersnoth, der Jammer der Mütter, die sich die Adern aufgerissen, um ihre verschmachtenden Kinder zu tränken, führt ihre Hand zum tödtlichen Schlage — das Gefühl ihrer eignen Schmach ist es, der Taumel zwischen Haß und Liebe, zwischen der Lust des Genusses und dem furchtbaren Rächeramt, das sie übernommen. Ihr eignes Geständniß klagt sie an:

„Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst. O hier ist ein Wirbel! Mein Volk ist erlöst, doch wenn ein Stein den Holofernes zerschmettert hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig als jetzt mir! Dank? Wer will den? Aber jetzt muß ich meine That allein tragen und sie zermalmt mich!"

Für diese Judith giebt es kein Frohlocken. Sie will nichts davon hören, daß sie Israel befreit hat, sie fühlt nur das schreiende Mißverhältniß zwischen ihrer That und den Folgen, die sie für sie selbst und für die Bürger nach sich zieht, und mit bittrer Ironie antwortet sie den letzteren:

„Ja, ich habe den ersten und letzten Mann der Erde getödtet, damit du in Frieden deine Schafe weiden, du deinen Kohl pflanzen und du dein Handwerk treiben und Kinder, die dir gleichen, zeugen kannst."

Darum ist es im Sinne dieser doch immer großen Natur auch nur consequent, daß sie von ihrem Volke nur einen einzigen Lohn verlangt: den, sie zu tödten, sobald sie es begehrt. Sie will „dem Holofernes keinen Sohn gebären". Hebbel hat Recht: diese Judith durfte vor dem Holofernes noch kein Mann berührt haben, und er verfuhr im Sinne des Problems, das er sich nun einmal gestellt, nur klug, wenn er sie zur jungfräulichen Wittwe machte und sie in ein Chaos von Wünschen, Zweifeln, Ahnungen und Schreckniſſen stellte, die auch das gesundeste Empfinden verwirren und über die Grenzen hinaustreiben müßten. Die Heldin der Apokryphen konnte sich, episch ganz und ungetheilt, von ihrem Gott beseelt, zum großen Werk anschicken — die Judith des modernen Dichters, der dramatische Charakter, konnte es nur in einem Zustand sinnlicher und geistiger Ueberreizung. Wie ihr Gebet, so ist auch ihre That „nur eine andre Art von Selbstmord".

War diese Motivirung aber klug, so war sie zugleich auch sehr raffinirt, denn sie erkaufte eine monströse That nur mit einer monströsen Voraussetzung, und sie verführte den Dichter zugleich mit Nothwendigkeit dazu, das sinnliche Element schonungslos zu betonen, also eben das, was ihm ohnehin in eine höhere Sphäre zu heben nicht vergönnt gewesen ist. Und das ist kaum zu ertragen, um so weniger, je wahrer der Dichter hier geschil-

dert hat. Aber es ist die bloße Wahrheit des Thierischen, dem selbst in dem Entsetzen der Judith kein hinlänglich starkes Gegengewicht erwächst, das es höbe. Damit hat das Drama kaum noch etwas zu thun. Wir sehen den Verführer von Sevilla Frevelthat auf Frevelthat begehen und von einer Begierde zur andern jagen, aber in königlicher Freiheit bietet er zugleich Himmel und Erde Trotz. Er *will* seine Lüste, er schaltet souverän mit ihnen, aber sie unterjochen ihn nicht, sie erniedrigen ihn nie zur Bestie. Und wie viele Dichter immer einen „Don Juan" geschrieben haben, Alle haben sie ihn mit einer geistigen Ueberlegenheit ausgestattet, die das Stoffliche in ihm beschwingt und adelt: mit ritterlichem Sinn, bezaubernder Grazie, trotzigem Mannesmuth, überlegnem Humor, scharfem Sarkasmus. Was aber ist im Holofernes, das die ungeheure Brutalität seiner ganzen Existenz aufwöge? „Kraft! Kraft!" das ist sein einziges Geschrei. Er fühlt sich, gleichsam leiblich, vertausendfacht und variirt in den fürchterlichen Rodomontaden, die Hebbel ihm in den Mund gelegt, immer nur das Thema seiner physischen Unerschöpflichkeit. Unter dem „blöden Volke" kommt er sich vor, als sei er allein auf der Welt und als kämen sie nur dadurch zum Gefühl ihrer selbst, daß er ihnen „Arm und Bein abhaut". Wessen er sich brüstet, was sind es anders, als potenzirte Indianerthaten oder Siege seiner Manneskraft über die Weiber — als machten diese den *großen* Mann aus!

> „O Holofernes, du weißt nicht, wie das thut!" ächzte einmal Einer, den ich auf glühendem Rost braten ließ. Ich weiß das wirklich nicht, sagte ich und legte mich an seine Seite."

Gewiß eine bemerkenswerthe Leistung, zu der das dicke Fell der Elephanten, Nilpferde und Rhinocerosse gehört, eine That, die sehr wahrscheinlich weder Alexander noch Friedrich der Große dem assyrischen Großprahler nachgethan haben würden. Aber es giebt „Feuerkönige" auf den Jahrmärkten, die geschmolzenes Blei im Munde zu einer Kugel formen und eine glühende Eisenstange mit den Zähnen zerbeißen. Diese würden vielleicht in Holofernes ihren Meister erkannt haben. Nicht ein Körnchen Humor ist dieser colossalen Masse zugesetzt, und selbst die Anwandlungen

von Großmuth, die er zeigt, sind carikirt. Er läßt den Hauptmann der Moabiter, der ihn vor dem auserwählten Volke und seinem Gotte warnt, allerdings nicht köpfen, aber er schickt ihn gewaltsam zu den Hebräern, damit deren Loos auch das seine werde, und will denjenigen, der den Warner bei der Einnahme der Stadt niedermacht und ihm das Haupt abschlägt, mit Gold belohnen. Dem haltlosen Ephraim, der in das Zelt des Holofernes dringt und ein Attentat an ihm versucht, schenkt er das Leben nur — um ihn in den Käfig seines „verreckten Lieblingsaffen" zu sperren. Ein Weib, das er verschmäht hat, er, der Unwiderstehliche, von dem selbst der Moabiter Achior wie ein junges Mädchen schwärmt, ist heimlich mit gezücktem Dolch in sein Schlafgemach und an sein Lager getreten — er lacht sie so unbändig und so lange an, bis sie sich selbst durchsticht. Auch Judith, von seiner Stierkraft eben so verwirrt wie jene Arme, ruft ihm laut ins Gesicht: „Ich hasse dich, ich verfluche dich"; Hebbel hielt mit moralischem Takt dies offne Geständniß für nothwendig, um der That den häßlichen Beigeschmack der Hinterlist zu nehmen und seiner Heldin gleichsam ein Recht zum Morde zu geben — er läßt sie darum noch einen Schritt weiter gehen und geradezu bekennen: „Lerne das Weib achten! Es steht vor dir um dich zu ermorden! Und es sagt dir das". Aber Holofernes verzeiht auch diese mehr als dreisten Worte nur, weil er die Ausführung eines solchen Vorsatzes in seinem cyklopischen Großmannsdünkel für unmöglich hält und weil er in Judiths Erregung nur Aerger über seine Zurückhaltung erblickt. Er giebt ihr darum eine cynische Antwort und hält damit Alles für abgethan. Und derselbe Mann, der sich für unwiderstehlich und unbesiegbar hält, wartet doch zugleich, wie er versichert, auf den, „der sich ihm entgegenstellt, der ihn darnieder wirft."

> „Er mag mich im Mörser zerstampfen und, wenn's ihm so gefällt, mit dem Brei das Loch ausfüllen, das ich in die Welt riß. Ich bohre tiefer und tiefer mit meinem Schwert; wenn das Zetergeschrei den Retter nicht weckt, so ist keiner da. Der Orkan durchsauft die Lüfte, er will seinen Bruder kennen lernen. Aber die Eichen, die ihm zu trotzen scheinen, entwurzelt er, die Thürme

stürzt er um und den Erdball hebt er aus den Angeln. Da wird's ihm klar, daß es seines Gleichen nicht giebt, und vor Ekel schläft er ein."

So geht es fort. Eine bombastische Kraftphrase übertrumpft die andre. Immer rollt dieser Fürchterliche seinen Katechismus vor uns auf, und weil er Nichts thut, was ihn kennzeichnet, explicirt er sich unaufhörlich selbst und schwatzt uns vor, was wir sehen müßten, um überzeugt zu werden. Im Holofernes ist die Hebbel'sche Originalitätssucht, die Selbstzersetzung seiner Charaktere und die groteske Uebertreibung ihrer wesentlichen Züge auf die äußerste Spitze getrieben. So brutal begegnet uns kein Andrer, so donnert uns Niemand an wie er. Er stampft uns sein Bild förmlich in die Seele. Und doch sollte er bescheiden sein, denn so unverschämte Behauptungen wie er stellt Niemand auf, so frech speculirt kein Andrer auf unsere Leichtgläubigkeit. Und diesen Oger, von dem wir noch nichts Menschliches gesehen haben, den wir nicht lieben und verstehen können, der uns kalt läßt, wenn er uns nicht lächeln macht — ihn sollen wir auch noch im Zustand trunkener und verliebter Erregung sehen und uns sagen, daß er uns in dieser Scene zum ersten Male wahr anmuthet! Wie widerwärtig!

Und doch ist auch Holofernes bis zu einem gewissen Grade nur die nothwendige Consequenz des Problems, das Hebbel sich in der „Judith" nun einmal gestellt. Sollte und mußte die Heldin modernisirt werden, dann lag es nahe, ihren Feind zwar fürchterlich und gewaltig, aber niemals edel zu zeichnen. Je mehr wir ihn bewundert hätten, desto abschreckender wäre uns seine Mörderin erschienen, und das durfte nicht sein. Wie ein Alp mußte er auf dem jüdischen Lande und auf uns lasten, wenn Judith das Recht erlangen sollte, ihn abzuschütteln. Und da die sexuellen Leidenschaften zur Lösung des Conflikts für den Dichter unvermeidlich waren, galt es auch im Bilde des Holofernes mit diesen nicht zu kargen, damit er zu der jungfräulichen Wittwe das richtige Seitenstück abgäbe. Ein abscheulicher Zwang gewiß, der nur dann ganz hätte vermieden werden können, wenn Hebbel dem Stoff überhaupt Valet gegeben hätte.

Das wäre um des Holofernes willen ein Gewinn gewesen, halb auch um der Judith willen, obgleich die Erzählung ihres Traumes und des Geheimnisses der Hochzeitsnacht im zweiten Act, ihr leidenschaftliches Gebet im dritten von einer so unheimlichen Schönheit sind, daß man sie sich aus unserer Literatur nicht wegdenken möchte — als einen großen Verlust aber müßte man es empfinden, wenn man der Volksscenen in Bethulien gedenkt, der besten des ganzen Dramas, die zu den wenigen genialen Massenscenen gehören, die unsre dramatische Literatur besitzt. Sie concentriren sich nicht ganz so rund und machtvoll wie das Schiller'sche Lager, der Rütli und der Krakauer Reichstag, aber sie fallen noch weniger in eine Anzahl kleiner Gruppen und Köpfe auseinander, wie die Goethe'schen Bürger im „Egmont", hinter denen wir das ganze Volk niemals spüren. Auch Hebbel individualisirt die Einzelnen, die aus dem Schwarm hervorragen, reich und scharf — aber doch treiben Alle auf der großen, gemeinsamen Fluth eines einzigen Gefühls. Wir spüren es wie aus dem alten Testament uns entgegenwehen, die Luft einer Zeit, in der man die Gottheit nur in Wunderthaten und großen, das gewöhnliche Menschenmaß verlassenden Erschütterungen verehrte, in der ein Feuerwagen den Propheten zum Himmel entrückte, die Erde barst, um die Gotteslängner zu verschlingen, die Todten wandelten und die Stummen redeten. So mächtig, so überzeugungsvoll gelangt diese gemeinsame Stimmung zum Ausdruck, daß wir nicht im Geringsten skeptisch den Kopf schütteln, wenn über den blinden und stummen Daniel plötzlich der Prophetengeist kommt. Wir staunen das Wunder mit dem Volke an, erschreckt, erschüttert, aber gläubig, und begreifen, daß die Menge auf den Ruf des Entrückten Steine nimmt, um den Mann (Assad) zu tödten, der schwunglos, aber in guter Meinung den Rath gegeben, man solle die Thore öffnen und dem Eroberer unterwürfig entgegengehen. Es ist kein bloßer „Wahnsinn", der aus dem Begeisterten spricht — woher sonst das Wunder, daß dem, der dreißig Jahre lang keinen Laut von sich gegeben, plötzlich die Fähigkeit der Rede verliehen wird? — der Geist Gottes ist es, der sich durch den Stummen verkündigt. Und er thut es

zum zweiten Male. Was Aſſad rieth, wiederholt der kluge, edelgeſinnte Samaja, der über die Steinigung des Freundes verzweifelt. Er redet dem Propheten, der alsbald wieder ſtumm in ſich zuſammenkauert, mit glühenden Worten in's Gewiſſen: daß er es geweſen, der Aſſad, ſeinen Bruder, der ſo treu für den Hülfloſen geſorgt, in den Tod getrieben; er bewegt die Herzen des Volks mit ſo gewaltiger Rede, daß ſie in dem Verzückten, wandelbar wie alle Maſſen, nun einen Dämon des Abgrunds erblicken; er erneuert die Forderung: ſchleuniges Oeffnen der Thore, Unterwerfung auf Gnade und Ungnade, und das Volk ruft ihm zu „Er hat Recht". „Was gegen die Natur iſt, das iſt wider Gott," das iſt Samajas drittes (im Gegenſatz zu dem übrigen Ton der Scene etwas zu modern rationaliſtiſch gefärbtes) Wort — aber daß er ſich geirrt, daß ſich Jehovah wirklich wider die Natur offenbaren will, das ſoll er bald blutig an ſich ſelbſt erfahren. Er nimmt den Stummen in ſein Haus, drückt ihm ein ſcharfes Meſſer in die Hand und redet ihm in die Seele, bis er den Stahl gegen ſeine Bruſt führt — aber Daniel wirft das Meſſer von ſich, erwürgt den Samaja — und der Prophet der „Natur" behält Unrecht. Das zeigt ſich uns in der mächtigen Scene des dritten Acts auch in deutlichem Bezug zu Judiths eigner Entſchließung. Sie ſelbſt erkennt, daß der Herr die Grenzen der Natur durchbrechen will, ſie iſt es, die dem beſonnenen Samaja mit der einzigen Logik, die in ſolchen Kriſen berechtigt iſt, mit der Logik des für Gott und Land erglühten Gefühls gegenüber tritt, und ehe ſie noch den Tod des Samaja erfahren, tritt ſie, ganz ihrer Sache voll, durch das Thor von Bethulien den Gang zum aſſyriſchen Lager an. Und kaum iſt ſie fort, als auch ſchon die jammernde Delia hereinſtürzt und dem Volk die Kunde von ihres Gatten gewaltſamem Ende bringt: das Siegel, das Jehovah und mit ihm der Dichter auf Judiths Entſchluß drückt. So ganz iſt der Poet hier ſelbſt zum Organ der göttlichen Offenbarung geworden, und ſo bereitwillig glauben wir darum auch Alles, was er von uns verlangt. Das iſt bei Hebbel nicht *immer* der Fall. Ihm ſchlägt zwar eine innige religiöſe Ader, aber mit dem Wunder und der Romantik hat

seine auf das Deutliche und Plastische gerichtete Art zu gestalten im Grunde keine Fühlung, und in seinen reiferen Werken besonders erscheinen alle mythischen und mystischen Zuthaten in seinen Stoffen wie fremde Tropfen in seinem Blut. Was war es nun hier, das ihn so zweifellos im Wunderbaren aufgehen ließ? Die Begeisterung der Jugend, die mit dem Mystischen so nahvertraut ist? Die Kraft der poetischen Inspiration, die ihn wie eine Gnade von oben durchschauerte und sein ganzes Wesen in Flammen setzte? Die tiefe Versenkung in den Geist der alttestamentlichen Erzählung? War es dieser zu danken, daß er sich in den Volksscenen seiner sonst so störrigen Individualität begab und diese Aeltesten, diese Priester und Greise reden ließ wie Menschen, einer zwar fernen Zeit und eines fremden Volkes, aber doch wie Menschen, deren Herz wir nicht erst mit den Dietrichen der Reflexion zu öffnen brauchen? Objectiver, zwangloser hat er seine Gestalten selten exponirt. Dieser unheimliche Alte, der wie der ewige Jude nach dem Rächer ausschaut, der eine verjährte Unthat an ihm rächen soll; das schlichte, fromme, ehrwürdige Oberhaupt der Stadt; Assad, Samaja, Josua und wie sie alle heißen — sie sprechen trotz der durchgängigen Gehobenheit der Rede so einfach, wie es die Helden der Tragödie leider nicht thun; sie kehren nicht beständig ihr allertiefstes Innere in geschraubten Sentenzen an das Tageslicht — sie warten, daß der Leser und Zuschauer sich aus ihrem Thun und Reden ihr Bild selbst zusammensetze, und jeder ist eine Persönlichkeit. Groß und bewunderungswürdig! Dazu vollzieht sich Alles in regelmäßigen Linien, ohne die geringste Verworrenheit, wie das ganze Werk.

Es liegt nahe, von dieser Scene aus, die es so klar macht, daß Judäa nur durch eine die Grenzen des Natürlichen sprengende That gerettet werden kann und soll, noch einmal auf Judiths Unternehmen zurück zu blicken. Ergiebt sich da nicht ein Widerspruch? Ist es Gott, der sie erwählt und auffordert, warum löst er nicht auch die Kämpfe in ihrer Brust, und warum muß die so ganz in seinem Geiste begonnene That aus den allermenschlichsten, ja thierischesten Gründen beendet werden? Die Absicht Hebbels ist unschwer zu verkennen. Er wollte seine Heldin zwar

zum Werkzeug Jehovahs machen, ohne jedoch ihre rationelle und persönliche Motivirung zu beeinträchtigen: sie sollte auch nach menschlichen Erwägungen thun müssen, was sie im letzten Grunde auf das Geheiß des Herrn vollbringt. Und das ist nur dramatisch. Daher die Person des Ephraim. Ein Freund hat den Dichter einmal gefragt, ob dieser Mensch so sein müsse, wie er ist, und ob Judith nicht auf andere Weise zu ihrem Entschluß gebracht werden könne, also etwa dadurch, daß sie einen Mann liebe, dem sie sich durch eine außerordentliche That nähern und theuer machen wolle: durch die Ermordung des Holofernes. Die richtige Antwort hat Hebbel selbst gegeben. Wenn Judith einen Mann *liebt*, wie kann sie die Umarmung des Holofernes ertragen? wenn sie ihn *bewundert*, wie kann sie etwas wagen, wovor er zurückschaudern muß? Eben der Umstand, daß Ephraims Freiheit sie darin bestätigt, daß die Männer ihrer Tage „in der Gefahr Nichts sehen als die Warnung sie zu vermeiden" giebt ihr in ihrem Sinne das *Recht* und legt ihr die *Pflicht* der That auf. Ueber die größeren Rechte des Mannes sieht sie darum nicht hinweg, noch wird sie zum Mannweib. Sie bleibt ihrem Geschlecht vielmehr durchaus getreu. Wenn Hebbel aber gleichzeitig bemerkt, durch jene andre, hypothetisch angenommene Motivirung würde die Tragödie, „die jetzt in der höchsten Sphäre sich bewegt, in eine ungleich niedrigere Sphäre herabsinken" — so übersieht er, daß die Art, in welcher er den Mord begehen läßt und im entscheidenden Moment also auch *motivirt*, bereits in der allerniedrigsten Sphäre spielt, und dieser Widerspruch ist in der That nicht aus der Welt zu schaffen. Große, zum Theil räthselhafte Anlässe regen Judith auf, das anscheinend Unmögliche zu wagen — als sie den tödtlichen Streich führt, führen ihr ausschließlich persönliche Gründe den Arm. Hebbel schreibt der Crelinger nun zwar (am 23. April 1840), Judith sei sich in dem ungeheuren Moment nur ihrer persönlichen Gründe *bewußt*, während sie die That immer doch auf Gottes Geheiß vollbracht habe — was nützt uns aber eine solche Unterscheidung im Drama? Auch die göttliche Inspiration ist in der Tragödie nie mehr als ein *Motiv* in der Brust des Helden. Sie steht in psychologischer

Beziehung mit den weltlichſten Motiven, Haß, Liebe, Ehrgeiz, Ruhmſucht, auf demſelben Rang. Beginnt Judith alſo wie eine religiös verzückte und patriotiſch begeiſterte Frau und endet ſie wie ein Weib, das ihre Schande am Bewältiger rächt — dann werden wir darin ſtets einen Bruch in ihrem Weſen erblicken müſſen und uns nicht mit der Erwägung darüber hinwegſetzen können, daß ja über dieſem perſönlichen Motiv immer doch die göttliche Inſpiration fortwirke. Das iſt ein bloßer Reflexionsproceß, von dem die Dichtung ſelbſt uns Nichts mittheilt. Wir ſpüren von der göttlichen Erwählung Judiths am Schluſſe des Dramas Nichts mehr, und darum iſt ſie auch für uns nicht mehr vorhanden. Darüber hilft keine Grübelei hinweg, und zumal Alles, was Hebbel, ſeiner ſpeculativen Neigung nachgebend, gleichfalls in einem Brief an die gefeierte Berliner Schauſpielerin (vom 3. April 1840) über „den Fluch des geſammten Menſchengeſchlechts“ philoſophirt, iſt künſtleriſch gleichgültig. „Der Menſch“ ſchreibt er „wenn er ſich auch in der heiligſten Begeiſterung der Gottheit zum Opfer weiht, iſt nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld dritter fällt, ſo fällt ſie in ihrem Bewußtſein doch nur für ihre eigne Schuld.“ Hier ſtockt man ſchon. Schuld? War Judith von Gott erwählt und ging der Weg zur Rettung unvermeidlich durch Mord und Schande — wo iſt ihre Schuld, wenn darunter wirklich ein zurechenbares Vergehen gegen ein göttliches Geſetz und nicht blos eine tragiſche Colliſion verſtanden ſein ſoll? Tritt der Zwieſpalt der Stellung des Dichters zu der Hauptfrage hier nicht auffallend deutlich zu Tage? Und erhöht der Schluß jenes Schreibens dieſen Eindruck nicht noch? „Hieran“, ſo fährt Hebbel nämlich fort — „hieran aber knüpft ſich der Schluß des Stücks in ſeiner unbedingten Nothwendigkeit. Die Wage muß, weil keine irdiſche Ausgleichung denkbar iſt, in beiden Schalen gleich ſchweben, und der Dichter muß es unentſchieden laſſen, ob die unſichtbare Hand über den Wolken noch ein Gewicht hinein werfen wird oder nicht!“ O nein! Dieſer unentſchiedene Schluß iſt ein großer Fehler, der ſich aus der zwieſpältigen Haltung des Dichters ergiebt. Ein jedes Drama

hat Anfang und Ende in ſich, und über den fünften Akt hinaus ſoll für unſer Intereſſe nichts mehr vorhanden ſein. Es iſt uns gleichgültig, ob Karl Moor gehängt, geköpft oder gerädert wird, ob Jago ſeinen Lohn erhält und was aus dem Kammerherrn Marinelli wird. Nun gar die „unſichtbare Hand über den Wolken“ iſt eine ſehr ungeeignete dramatiſche Actrice — der Dichter ſelbſt, nicht ſie hat das Werk zum Ende zu führen, entſchieden, unzweideutig. Hebbel aber ſagte ſich in dieſem Falle: ein tragiſcher Untergang der Judith hieße den Jehovah der Juden gerade ſo compromittiren, wie den Herrn des „Fauſt“, wenn er die im „Prolog im Himmel“ mit Mephiſtopheles geſchloſſene Wette verloren hätte. Fauſt darf nicht für ewig verloren ſein, und Judith darf nicht tragiſch untergehen. „Mit Gott“ begann Hebbel ſein Drama; dann vergaß er die überirdiſchen Motive, und gerade wenn wir uns umſehen und fragen wollen: wo iſt denn die Gottheit geblieben? erinnert ſich der Dichter des Anfangs und verſöhnt durch den unentſchiedenen Entſchluß das religiöſe, nicht aber das aeſthetiſche Gefühl. Seltſam! Auch in ſeinen ſpäteren Dichtungen gebraucht Hebbel oft mythiſche Motive, um den dramatiſchen Knoten zu ſchürzen; iſt das geſchehen, dann läßt er jene fahren, und wird man dann in der realiſtiſchen Welt ſeiner Stücke unverſehens wieder an die vergeſſenen Wunderdinge erinnert, dann ſind wir über den Widerſpruch des Dieſſeits mit dem Jenſeits ganz betreten und verſagen dieſem die Anerkennung. So geht es im „Ring des Gyges“ und den „Nibelungen“. In dieſen beiden, dichteriſch ſo klaren und großen Schöpfungen war aber der Mythus für Hebbel von Anfang an nicht viel mehr als ein zum Theil unvermeidlicher Apparat. In der „Judith“ aber iſt er das *nicht*, und gerade weil Hebbel das prophetiſche Element, den Rauſch der Gottbegeiſterung ſo hinreißend dargeſtellt hat, empfinden wir den Tauſch der Motive als eine Schwäche des Dramas. Auch wird es wohl Niemanden geben, der den Ausgang der Hebbel'ſchen „Judith“ aeſthetiſch rechtfertigen möchte.

Wäre es nur das Schlimmſte, was Hebbel ſeiner Dichtung gethan hätte! Aber er hat eine Bühnenbearbeitung der Tragödie vorgenommen, angeblich um die Prüderie des Publikums zu ſchonen.

Es ist kein erfreulicher Grund. Das sittliche Gefühl hat wie die Unschuld Anspruch auf Achtung, aber die Prüderie ist eine geschminkte Närrin, die die Unschuldige nur spielt — und der sollte man niemals nachgeben. Aber Hebbel hat noch mehr gethan: er hat durch die von ihm selbst besorgten Aenderungen sein Drama völlig auf den Kopf gestellt. Wenn die Entehrung Judiths wegfällt, wenn Holofernes sich allein in seinen Alkoven begiebt und Judith ihm nach einer Weile folgt um dem Schlafenden das Haupt abzuschlagen — dann ist dem Conflict der Kern ausgebrochen; wir behalten eine leere Hülse in Händen. Nach diesem einen Momente drängte das ganze Drama — mit ihm fällt es selbst. Und nicht genug: nun strömen gar, um die Verwandlung zu sparen, die Juden, die in der Verzweiflung einen Ausfall aus der Stadt gewagt haben, in das Zelt des Holofernes — und damit ist auch die Tödtung des Holofernes überflüssig geworden. Konnte das Volk sich selbst befreien, wozu war dann Judiths That vonnöthen? In Otto Ludwigs „Maccabäern" begegnen wir einem gleichen Dilemma, aber es mißt sich nicht mit der Thorheit der bearbeiteten „Judith". Und so mißhandelte ein großer Dichter sein eignes Werk! Er ist nicht der Einzige. Was nützt aber der kühne Muth, der sich über das Herkömmliche hinwegsetzen möchte, was die vorgebliche Geringschätzung des Theaters, wenn man ihm nachträglich doch die eigenen wohlgewachsenen Kinder opfert? Dann hätte man sich doch besser von vornherein seinen Geboten gefügt und gewissen Rücksichten auf das Schamgefühl, die unabweisbar sind, oder man hätte trotzig auf seinen Schein gepocht und auf den berauschenden Lorbeer der Theatererfolge verzichtet. Aber es scheint das Verhängniß derer zu sein, die sich mit ihrem Mannesmuth am Meisten wissen, die schwächlichsten Zugeständnisse zu machen, sobald nur von fern eine Aufführung winkt! Die Theater-Judith klagt den Dichter schwer an, und nur seine unwürdige Lage, die Noth des Lebens, aus der er sich mit allen Kräften zu befreien strebte, entschuldigen es, daß er, selbst er! den öffentlichen und einträglichen Ruhm mit seiner künstlerischen Ueberzeugung bezahlte.

Man hat es ihm übrigens nicht allzu sehr verdacht. Man hielt sich an das gedruckte Original, an die echte „Judith“, und es war begreiflich, daß diese trotz aller Wenn und Aber zu einem Ruhmestitel des jungen Dichters wurde. Man erwartete das Höchste von einem Manne, der sinnliches Leben und tiefsten Gedankengehalt, die mächtigsten Ansätze zum Charakteristischen und eine straffe theatralische Form in einem Erstlingswerke so bewunderungswürdig gepaart hatte. Allein er täuschte die Erwartung einer stetigen Entwicklung in der eingeschlagenen Richtung und bewegte sich von nun an in einem wunderlichen Zickzack. Bald stellte er wie ein echter Dramatiker das hellsichtig angeschaute Leben unvergleichlich dar, bald gab er sich an eine „Idee“ oder ein psychologisches Problem so ausschließlich hin, daß er darüber die äußere Verbildlichung des dramatischen Processes ganz aus den Augen verlor und gegen die theatralischen Gesetze, die er doch erfüllen wollte, sträflich sündigte. Dazu kam der an sich so künstlerische Vorsatz, die individuelle Handlung zur Trägerin eines symbolischen Gehalts zu machen, der bei Hebbel jedoch leider aus jener nicht im Mindesten hervorschimmert, so daß man oft nicht wenig erstaunt ist, von dem Dichter, der es liebte, sich zu erklären und zu rechtfertigen, zu vernehmen, was er denn eigentlich habe darstellen wollen. Wird es uns schon in der „Judith“ schwer, wenn auch nicht unmöglich, in den beiden gewaltigen Naturen, die den großen Kampf des Dramas ausfechten, die „Repräsentanten des Judenthums und Heidenthums“ und damit „der von Anbeginn in einem unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit“ zu erblicken; reden wir uns nur mühsam ein, daß diese Tragödie durchaus darauf basirt sein müsse, daß die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreife und ungeheure Thaten in einer kritischen Epoche durch Menschen ausführen lasse, die sie aus eigenem Antriebe nie vollbracht hätten — so sind wir vollends rathlos, wenn wir von Hebbel erfahren, daß die „Idee“ seiner „Genoveva“ die „christliche der Sühnung und Genugthuung durch Heilige“ sein solle. Allerdings findet sich am Schluß des vierten Actes ein Wort, welches der Geist des ermordeten Drago der scheußlichen Hexe Margaretha zuruft:

„Die Zeit ist um, wo der befleckte Ball
Der Erde neu entsündigt werden muß,
Wenn nicht der Donner aus der Hand des Herrn,
Die schon sich hob, zermalmend fallen soll.
Er that im Anbeginn den Gnadenschwur,
Daß er das arme menschliche Geschlecht
Nie tilgen will, wenn alle Tausend Jahr
Auch nur ein Einziger vor ihm besteht.
Auf Genoveva schaut sein Auge jetzt
Herab, und sieht die Andern alle nicht;
In sieben langen langen Jahren wird
Sie dulden, was ein Mensch nur dulden kann.
Ich seh's mit Schaudern, und ich sah doch auch
Von fern die Krone schon, die ihrer harrt.
Dann endlich ist die Zeit der Prüfung aus,
Still geht sie ein zur ewgen Herrlichkeit,
Und ein Gefühl erneuter Zuversicht
Durchdringt belebend jede Menschenbrust."

Aber das erfahren wir gewissermaßen post festum, und nachdem wir es gehört, sagen wir uns, daß wir davon nicht das Geringste gespürt haben. Also Gott soll wieder statt der Menschen der eigentliche Acteur sein? Wenn die dramatischen Poeten uns doch nur im Diesseits genug thun wollten! Die Erde soll entsühnt werden müssen? Warum? Weil man einen unglücklichen Juden in den Tod hetzt, weil ein liebendes Saracenenmädchen durch eine edle That die Christen beschämt und ein Toller zum Retter der Unschuld wird? Aber das sind baare und blanke Episoden, über die man den Kopf schüttelt, weil sie sich in das organische Wachsthum des dramatischen Vorgangs so wenig fügen, daß sie nicht einmal durch ein Gedankenband mit ihm verknüpft werden können. Und wären sie ihm wirklich blutsverwandt — läßt sich aus ihnen die Vorstellung einer Weltschuld ableiten, die ein armes, mißhandeltes Weib durch ihre Qualen abbüßen muß? Was wir vor uns sehen, ist ohne alle gezwungene Deuteleien nichts als eine Dramatisirung der alten rührenden Legende und zwar eine Dramatisirung ohne den Glauben und die Stimmung der Legende und überdies noch in ganz undramatischer Form. Genoveva, die so zart und lieblich beginnt (und in dem 1851 gedichteten „Nachspiel" so überirdisch endet), ist in ihrer engel-

gleichen Passivität, die durch Nichts zu erschüttern ist, nur ein Object für die zerstörungssüchtige Leidenschaft des Golo, aber keine dramatische Gestalt, die selber einen Willen hat und auf ihren Gegner dramatisch einwirkt, wie dieser auf sie; man kann sie zerzupfen oder mißhandeln wie eine Blume, einen Schmetterling oder ein Lamm. Alles Active aber fällt fast ausschließlich dem Golo zu, und die Philosophie seines überhitzten Verstandes, der ihn immer tiefer in die Sünde hineingräbt und ihm mit jeder böseren That seine früheren zwecklos begangenen bezahlt machen möchte — diese Philosophie durchwuchert das Stück derartig, daß es wie ein ungeheurer Monolog mit gelegentlichen Unterbrechungen wirkt. Ja, der Dichter verstrickt uns selbst so fest in Golos fieberhafte Speculationen, daß wir nur in ihm aufgehen und alle übrigen Bestandtheile der Handlung matt und trübe wie durch einen Schleier sehen. Sie leben uns nicht, sie gewinnen keine Realität für uns. Aber auch in dem Cirkel der sinnlichen Zuckungen und Gedanken werden wir nicht dramatisch bewegt. Es ist, als läsen oder hörten wir die Selbstbekenntnisse eines sexuell Verrückten — um dramatisch zu wirken, fehlt Golos Thun die Unbefangenheit der Action und die psychologische Freiheit, ja selbst der äußere Schein des Dramatischen, und es ist kaum zu begreifen, wie der Dichter der „Judith" dieses unablässige, endlose Bei-Seite-Sprechen, dies unmotivirte Kommen und Gehen vor seinem Theaterverstande hat rechtfertigen wollen. Bedenken sind ihm ja allerdings gekommen. Er weiß nicht nur, daß das Stück „den Fehler seiner Idee" hat, er sagt sich auch, als er es niederzuschreiben beginnt, daß es wohl kein Drama für das Theater werden würde. Aber diesen Zweifeln stehen noch weit mehr Zeugnisse seines Glaubens an den Werth des Stücks als Dichtung und als Drama gegenüber, und unter dem Titel „Magellona" hat er es selbst in einer Bearbeitung auf die Bühne der Wiener Burg gebracht — wieder einmal wie in der Theatereinrichtung der „Judith" mit völliger Preisgebung der Hauptsache, nämlich mit Vermeidung aller Anklänge an das Christenthum und die Heiligen! Vergebens! Zwar die dortige Vorstellung soll erfolgreich gewesen sein, aber nur eine völlige Umschmelzung der Charaktere und der Handlung könnte aus

dieſer „Genoveva“ ein Drama und ein gutes Theaterſtück machen. Es hat eben ſo wenig ein Anrecht auf das Podium wie die grauſige Anekdote des „Trauerſpiels in Sicilien“, in der Hebbel ein Drama etwa im Sinne der Spanier aufzufinden glaubte, eine Tragikomödie, in welcher dem Himmel wieder die Hauptrolle zufällt, oder wie ſein Luſtſpiel „Der Diamant“ und ſein Märchen „Der Rubin“, die aller Wärme des Humors und des farbigen Helldunkels der Wunderwelt baar, ſtatt von einer heitren Verwicklung oder von einer phantaſtiſchen Schau ausgehend uns behaglich zu umſchmeicheln und lieblich zu necken, die blaſſen Kinder des Verſtandes und der Idee ſind, geiſtreich vielleicht, aber unliebenswürdig, und trotz allen Glaubens und aller Verſicherung des Dichters von einem höheren Walten ebenſo wenig dämmerhaft beſtrahlt wie die Leiden der armen Genoveva. Zuerſt wollen wir auf der Bühne immer doch von dem concreten Vorgang an ſich gefeſſelt ſein, und dieſer ſtellt im „Diamant“ das Anſinnen an uns, unſere ganze Erwartung auf den Unterleib eines ſpitzbübigen Hebräers zu ſpannen, der das Kleinod verſchluckt hat, und auf den Moment, wo es der Natur gefallen wird, es wieder an das Tageslicht zu fördern; im „Rubin“ aber ſollen wir ſtatt den Edelſtein in einem Menſchen, vielmehr einen Menſchen im Edelſtein ſuchen: die Prinzeſſin Fatime, die in den rothen Demant gebannt iſt. Theatraliſch iſt beides unmöglich! Die unſichtbare Hand Gottes wird im „Diamant“ zum unſichtbaren Walten der Verdauung, die von dem Willen des Menſchen ebenſo wenig abhängt wie jene, im „Rubin“ aber ſollen unſere Sinne das Kunſtſtück fertig bringen, ein Weſen für menſchlich leibhaft zu halten, das in einem winzigen Edelſtein Platz findet! Unſere Phantaſie läßt uns zuverläſſig im Stich, denn die reale Welt der Bühne thürmt ſich ihr in den Weg. Wir können uns Fafner als Drachen, Alberich als Schlangenwurm denken — aber es iſt ſchon mißlich, wenn dieſer ſich für unſere Augen in eine Kröte verwandelt. Und doch iſt dieſer Geſtaltentauſch nur an einige Augenblicke gebunden, und die Nebelwelt der Mythe macht ihn uns im Bunde mit der Macht des Tones faßbar. An der ſpröden Härte des Rubins gleitet aber ſelbſt der Zauber der Muſik ab, der

geistreichen Musik d'Alberts, der das Hebbel'sche Stück fast wörtlich zum Libretto seiner gleichnamigen Oper ausgestaltet hat. Die Phantasie des Publikums erlahmte daran, wenn d'Albert auch nicht Hebbels Geschick theilte, der sein hartnäckiges Bestehen auf der Aufführung des „Rubins" in Wien einst mit einem kläglichen Mißerfolg büßen mußte. Sind aber die Vorgänge als solche undramatisch und untheatralisch, entbehren sie des romantischen Reizes, der uns an sich völlig Genüge thut und uns eine „Idee" und eine Räthselauflösung gern entbehren läßt, und ist die Symbolik nur für den wissenden Dichter und nicht auch für den ahnungslosen Zuschauer vorhanden — was bleibt? Ein Geist ohne Leib hier und ein formloser Leib dort, in welchem der Geist sich nicht wiederspiegelt. Beides zusammen aber, untrennbar verbunden, macht erst das Kunstwerk aus: im andern Falle haben wir nur Theile vor uns, die ein jeder für sich genommen die Anlage zum Höchsten verrathen können und die doch nur Theile eines Leichnams sind. Solch ein Leichnam ist auch die „Genoveva". Man möchte über die Lebenswärme jammern, die an sie verschwendet ist; man bewundert die Schönheit dieser Linie, die Kraft und Fülle jener Glieder — aber man thut es mit der Ruhe eines Anatomen, und wir kennen die Krankheit, die dies Leben schon im Keime zerstört hat.

Nun aber betreten wir den festen Boden der Wirklichkeit: mit „Maria Magdalene", der zweiten dramatischen Großthat des Dichters, und einer, die ausreichen würde, ihm in der Geschichte des deutschen Dramas für alle Zeit einen Ehrenplatz zu sichern. In Paris beendete er das Werk im December 1873, und eben in der Abgeschiedenheit und Ferne mochte ihm, wie es das Gesetz des Gegensatzes so oft mit sich bringt, das Bild, das er malen wollte, nur desto heller vor der Seele brennen. Wie viel kam aber auch zusammen, um es zum Vollkommenen zu runden! Sein eigener Vorsatz, einmal alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion bei Seite zu lassen; seine Erfahrungen im Hause des Münchener Tischlers Schwarz, dessen Sohn, der Bruder seiner Beppi, als Dieb in den Kerker wandern mußte; Elisens Leid; seine eigne trübe Jugend, das häusliche Elend in Wesselburen, das er nur um ein Weniges zu heben und zu adeln brauchte, um die Stimmung zu erzeugen, aus der die Tragödie

geboren werden mußte. So unfroh ist Alles, so herb und erbarmungslos. Hier durften und konnten die Saiten des Humors nicht erklingen, hier waltete kein Märchenzauber, hier reckte sich die Phantasie nicht bis zur Himmelsdecke empor und rief den Ewigen zum Mitspielen aus den Wolken. Das Wunder, dem Hebbel sich so gern neigte, das ihm aber künstlerisch nie Stand hielt, fand hier keine Stätte. Hier waltete Nichts als der Geist der Wirklichkeit, wie er in den bürgerlich engen Stuben daheim ist, und dumpf und lichtlos wie er sollte das tragische Schicksal der Menschen geartet sein, die in diesem Druck von Giebeln und Dächern, in dieser sittlichen Stickluft leben müssen. Eine bürgerliche Tragödie sollte es werden, und dazu genügte die Mode der Zeit nicht, das Kleid, die Frisur. Nicht aus dem Walten der freien Natur, wie in jedem andern unbürgerlichen Kunstwerk — aus den besonderen Begriffen der niedren Stände von Gott und Tugend, Recht und Ehre, aus der „schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" sollte der tragische Conflict entkeimen, und keine banalen Aeußerlichkeiten, Geldmangel oder was sonst, abstellbare Calamitäten also, sollten ihm den Charakter der Nothwendigkeit rauben. Mit solchen Gedanken ging er ans Werk, und was er schuf, war ein echtes, erschütterndes Drama, nach „Kabale und Liebe" das erste bürgerliche Trauerspiel der Deutschen. Es trat nicht wie jene große Dichtung vom Genius der Zeit selbst geführt auf den Plan, es entbehrt des historischen Stempels und jener wallenden Leidenschaft, die auch die ärmlichste Bretterbude noch vergoldet — aber es zeichnet das enge Leben seiner Menschen mit knapperen Strichen in noch realistischerer Wahrheit als jene, und es ist (bis auf einen einzigen, allerdings wichtigen Punkt) in den inneren und äußeren Vorgängen von einer unantastbaren dramatischen Folgerichtigkeit und Proportionalität und einer nicht minder guten theatralischen Technik. Das Eindämmen der Reflexion, das freie Walten der Anschauung hatte auch in dieser Beziehung herrliche Früchte getragen.

Der oft erörterte wunde Fleck des Ganzen hängt aber mit der Neigung des Dichters, aus der Liebe ein Problem zu machen, wieder auf das Engste zusammen, und ist leider ebenso unheilbar

wie unentschuldbar. Die Tochter des Tischlermeisters Anton, eines Mannes, der das Leben wie ein Atlas trägt, eines Fanatikers der Ehre, hat einen Jugendfreund geliebt und sich, als er die Universität bezogen und Nichts wieder von sich hören lassen, halb aus Trotz, halb um dem Spott der kleinen Stadt und dem Zureden der Mutter zu entgehen, einem Andern verlobt: einem kalten, niederträchtigen Rechner, der auf das kleine Vermögen ihres Vaters speculirt, einem gewissen Leonhard. Da kommt der Geliebte plötzlich zurück, die alte Liebe flammt im Herzen des Mädchens auf, und da der Verlobte Gefahr wittert, giebt sie sich ihm, der die Braut auch durch das letzte Band unauflöslich an sich zu knüpfen sucht, hin, vollkommen kalt, ohne jede Regung der Leidenschaft — nur um ihm oder sich selbst zu beweisen, daß sie den Andern nicht mehr liebe, oder diese Neigung zu ersticken, wenn sie wirklich noch nicht erloschen sein sollte. Man braucht hierbei kaum zu verweilen — jedes gesunde Gefühl wird nicht nur die Nothwendigkeit dieses Opfers, es wird sogar seine Möglichkeit leugnen. Hebbel glaubte, Clara sei nicht sowohl vom geraden Wege gewichen als vielmehr gewaltsam von ihm herausgedrängt und -gestoßen — o nein, sie hat sich mit einer Schnelligkeit und einer Gewissenlosigkeit von ihm fortbegeben, die ihr Charakterbild, wie es dem Dichter vorgeschwebt hat, bedenklich entstellt. Wo wäre denn der unwiderstehliche Zwang, dem sie verfallen wäre? Auf der einen Seite stehen warnend und schützend ihre Mädchenscham, die unerbittliche Ehrliebe des Vaters, ihr eigner, schwerer Sinn, ihre eigene Rechtschaffenheit, ihre Abneigung gegen ihren Verlobten, ja sogar die Abneigung des Vaters gegen diesen, die ihr doch unmöglich entgangen sein kann. Was hätte es also verschlagen, wenn ihr Verspruch mit Leonhard rückgängig geworden und die Liebe zu ihrem Secretär unbezwingbar gewesen wäre? Wiegt denn das Gerede, das sich an ein zerrissenes Verlöbniß knüpft, alles Andre auf? oder die Rücksicht auf die schwache Mutter, die im Hause doch nur eine Null ist? Oder was? Ein gewisser Trotz? Aber selbst dann würde sie sich wild und heftig geberdet haben, und Leonhard würde keine Gelegenheit zu der Beobachtung gehabt haben, daß sie an jenem

Abend kalt wie der Tod gegen ihn geweſen ſei. Das iſt es, und darüber iſt nicht hinwegzukommen. Ein elender Gedankenproceß, der nirgends weniger am Platz war, hat das unſelige Mädchen zu Fall gebracht, kein ſinnlicher Rauſch, keine verliebte Schwäche, ein Calcul, der ebenſo häßlich wie pſychologiſch und dramatiſch ſchwach iſt und der ihr alle Sympathie rauben müßte, wären nicht die Folgen, die ſie damit auf ſich genommen, ſo fürchterlich und die Schilderung ihres Jammers ſo unſagbar ergreifend, daß uns das tragiſche Mitleid von ihrem erſten Auftreten bis zu ihrem Todesweg zum Brunnen an ihrer Seite läßt. An dieſer Klippe vorüber, und Alles iſt vollkommen, ebenſo groß wie zart und durch keinen Flecken mehr getrübt. Nicht einmal der Gedanke des Anſtößigen kommt uns. Der Schmerz, der in poetiſcher Verklärung Gretchen, der die gleiche Schande droht, auf die höchſte Höhe des Dramatiſchen hebt, adelt auch, tragiſch verſchärft, das Geſchick der armen Clara. Ein einziges Mal möchte es ſcheinen, als könne es ſich noch aufhellen. Der Secretär hat zwar bei der erſten Kunde von ihrem Fall das troſtloſe Wort geſprochen „Darüber kann kein Mann hinweg!", ein Wort, das er bald bereut: er will den Schurken über den Haufen ſchießen und ihr dann die Hand reichen. Schon will uns der Gedanke peinigen, die Handlung hätte eine andre Wendung nehmen müſſen, wäre jenes Wort nicht gefallen, aber es iſt ein Irrthum, denn Claras Charakter macht den glücklichen Ausgang ſelbſt unmöglich.

> „Und wenn — Könnteſt du ſelbſt darüber hinweg? Hätteſt du den Muth, eine Hand zu faſſen, die — Nein, nein, dieſen ſchlechten Muth hätteſt du nicht! Du müßteſt dich einriegeln laſſen in deine Hülle, wenn man dir von außen die Thür öffnen wollte!"

So thut denn der Himmel nur das, was in den Gemüthern dieſer Menſchen vorgezeichnet iſt, als er die Kugeln der Duellanten ſo lenkt, daß Beide den Tod davon tragen. Die äußeren Ereigniſſe beſiegeln nur die ſeeliſchen Dispoſitionen, ſie ſchaffen den Perſonen des Dramas keine Zuſtände, die dieſe ſelbſt nicht wollen. Und ſo bleibt auch für die Heldin der Tragödie keine Wahl. Sie ſieht den ſtrengen Vater vor ſich. Das Verbrechen, das der Sohn begangen haben ſoll, hat ihn ſchon aus den Fugen ge-

bracht — wie wird er die Schande der Tochter ertragen? Wie? Sie weiß, was er thun wird:

„In dem Augenblick, wo ich bemerke, daß man auf dich mit Fingern zeigt, werd' ich — mich rasiren, und dann, das schwör' ich dir zu, rasir' ich den ganzen Kerl weg. Du kannst sagen, es sei aus Schreck geschehen, weil auf der Straße ein Pferd durchging, oder weil die Katze auf dem Boden einen Stuhl umwarf oder weil mir eine Maus an den Beinen hinauflief. Wer mich kennt, wird freilich den Kopf dazu schütteln, denn ich bin nicht sonderlich schreckhaft, aber was thut's? Ich kann's in einer Welt nicht aushalten, wo die Leute mitleidig sein müßten, wenn sie nicht vor mir ausspucken sollen."

Das zeigt ihr den Weg. Das war kein leichtsinniges Wort. Es war ein Schwur, und Meister Anton ist ein frommer Christ. Sie will den Vater nicht zum Selbstmord treiben und darum nimmt sie die Sünde auf sich. Als ihr letzter Anker gerissen, als der schändliche Leonhard, der ihres Bruders Verhaftung als Vorwand genommen, um mit ihr zu brechen — natürlich! denn er hat inzwischen erfahren, daß Meister Anton keinen Heller mehr im Vermögen hat — ihr frank und frei erklärt, er habe sich bereits anderweitig gebunden, da ist es beschlossen. Des zurückgekehrten Bruders Worte („Wärst du's gewesen, er hätte sich umgebracht") überwinden ein letztes Schaudern vor der That; sie geht, um ihm Wasser vom Brunnen zu holen und — kehrt nicht zurück. Die Kette, die sie, nachdem das erste Unglück einmal geschehen, in's Verderben zieht, ist festgeschlossen.

Besteht aber auch das wichtigste ihrer Motive, die Denkart des Vaters, vor dem aesthetischen Gefühl? Vollkommen, wenn man nur nicht verkennen will, daß die harte Kruste seines äußeren Menschen von warmen Wallungen heimlich unterströmt wird und daß er weicher ist, als er scheinen möchte. Man höre ihn die rührende Geschichte von seinem guten Meister erzählen, der dem Lehrjungen hinter dem Rücken seiner Frau einen Schinken für die Mutter mitgiebt; von diesem Meister, dem der dankbare Anton später selbst sein Hab und Gut freudigen Herzens geopfert! Man höre ihn sein wieder genesenes Weib begrüßen, um einen Blick in sein Herz zu thun! Nur sitzt es tief, tief verborgen und

darf um Alles nicht in Miene und Stimme zur Schau getragen werden! Dem Verlobten seiner Tochter schildert er sich selbst ab:

> „Ich bin so wenig, wie er, als borstiger Igel zur Welt gekommen, aber ich bin nach und nach einer geworden. Erst waren alle die Stacheln bei mir nach innen gerichtet, da kniffen und drückten sie alle zu ihrem Spaß auf meiner nachgiebigen glatten Haut herum und freuten sich, wenn ich zusammen fuhr, weil die Spitzen mir in Herz und Eingeweide drangen. Aber das Ding gefiel mir nicht, ich kehrte meine Haut um, nun fuhren ihnen die Borsten in die Finger und ich hatte Frieden."

Er ist also nur aus Nothwehr so hart und rauh — und weil er das ist, weil er selbst unter den Lasten des Lebens so furchtbar leidet, darum sieht man es ihm nach, daß er andern zur Geißel wird, ohne es zu merken. Wie Otto Ludwigs Erbförster intellectuell, so ist Meister Anton sittlich bornirt. Die äußere Ehre ist ihm ein Allerheiligstes, das ihm unverletzlich dünkt — wer sie verwundet, trifft ihn in's Herz des Lebens. Die harmlose Thatsache, daß ein Gerichtsdiener ihn im Wirthshaus zum Anstoßen auffordert, empört ihn derart, daß er dem Manne die gröbsten Beleidigungen sagt — und warum? nur weil dem Amt des Häschers in der Schätzung des kleinen Bürgerthums ein Makel anhaftete, der in unserm heutigen militärisch organisirten Staatsleben längst verloren gegangen ist. Armenvögte, Gerichtsdiener und Büttel galten dem ehrsamen Handwerker als Anverwandte des Henkers; wer sich dazu hergeben konnte, Andern die Freiheit zu nehmen oder sie von Amtswegen zu züchtigen, waren es gleich die ärgsten Verbrecher, der mußte echtlos sein wie der Gevatter Fallmeister, zu dessen schaurigem Amt sich auch kein freier und ehrlicher Mann drängen würde. Das ist Meister Antons Grimm über die Zudringlichkeit des „Mannes im rothen Rock mit blauen Aufschlägen", der sich an dem auf seine Ehre so stolzen Alten dafür so bitter rächt! Karls Verhaftung verfinstert und erschüttert ihn so, daß er gar nicht dazu gelangt, den Ausgang der Untersuchung abzuwarten. Das Schwärzeste sieht er voraus, will er vorausseben; er capricirt sich auf das Unglück, als habe er ein Anrecht darauf, er schwelgt in der Verzweiflung und im Voraus schon in der Rache, die er an dem ungerathenen

Sohne nehmen wird. Er malt sich mit grausamer Wollust den Augenblick aus, da der arme Bursche Abends vor Lichteranzünden mit geschorenem Kopf das Zuchthaus verläßt und zum ersten Male wieder in die alte Stube tritt, und zähneknirschend ruft er aus:

> „Und ob sie ihn zehn Jahre behalten, er wird mich finden, ich werde so lange leben, das weiß ich, merk' dir's, Tod, ich bin von jetzt an ein Stein vor deiner Hippe, sie wird eher zerspringen, als mich aus der Stelle rücken."

Und doch ist sein wilder Junge, der Liebling der Mutter, unschuldig: die wahnsinnige Frau des Kaufmanns Wolfram hat die Juwelen versteckt, die jener gestohlen haben sollte! Ja, der Alte geht noch weiter — er schwelgt im Voraus sogar schon in der für ihn doch völlig problematischen, ja ganz unwahrscheinlichen Schande der Tochter, er lobt in fürchterlicher Ironie ihr hübsches Gesicht und giebt ihr ebenso ironisch den Rath: „Werde — du verstehst mich wohl, oder sag' mir, es kommt mir so vor, daß du's schon bist". Hier empfinde ich ein Zuviel. Woher und wozu dies Wort? Wie nun, wenn Clara unschuldig wäre, wie er im tiefsten Herzensgrund doch glaubt und glauben muß? Wozu der Schwur an der Leiche der Mutter, daß sie „das sei, was sie sein solle"? Das ist aber auch der einzige psychologisch unstichhaltige Moment, und faßt man alle Einzelzüge des Mannes zum Bilde zusammen, so ergiebt sich ein zwar barockes, aber im Grunde durchaus wahres Conterfei des ehrgewohnten, strengen Bürgers, der über den sittlichen Horizont seines Städtchens nicht hinaus sieht. Gewiß: dieser Horizont ist eng und trübe und Meister Antons Urtheil ist nicht das Urtheil der Welt; aber „Maria Magdalena" ist eben auch ein „bürgerliches Trauerspiel". Im Grunde ist der alte Miller nicht anders als dieser Tischlermeister geartet, nur daß bei Schiller alles satter und voller als bei dem kargen, gewaltsamen Hebbel erscheint. Auch ist die Ehre das Palladium des Bürgerthums, und was Meister Anton von seinen Kindern erwartet, fordert jeder gute Familienvater von den seinigen nicht minder. Daß auch das Erbarmen zur sittlichen Pflicht werden kann — das zu begreifen, läßt das

„in der Einseitigkeit gebundene Leben“ des starren Alten nicht zu, und wäre er Gretchens Vater, wir würden ihn vielleicht verwünschen, daß er sein Kind „auf den Weg des Todes hinausweist“. Das wirft der Secretär dem Graukopf in der Schlußscene des Dramas vor — aber gab es, wenn man sich Claras Schuld in die Gedanken ruft, einen andren Weg? Der Alte weiß zwar nicht, wie kalt und ruhig, wie zwang- und nutzlos sie dem Leonhard ihre Ehre geopfert — wir aber wissen es, und wir sehen für die Aermste, so schmerzlich wir sie beklagen, keine andre Rettung als den Tod. Der Sinn des Vaters stellt der Heldin darum nur die tragische Forderung dar. Er will nichts anders, als was sie thun muß, und es ist meines Erachtens von Hebbel nicht klug gewesen, daß er das Gleichgewicht der ganzen Tragödie am Ende selber in's Wanken gebracht und Gesichtspunkte in das Stück hineingetragen hat, die darin keinen Platz haben durften. Um so weniger, als er selbst seiner Freude darüber Ausdruck gegeben, daß in diesem Drama alle Personen auf ihre Weise „Recht haben“. Aussprechen mochte der Secretär mit knappen Worten immerhin, worin ihre tragische Collision bestanden, aber zu einer Anklage gegen den Alten durfte seine Rede nicht werden. Meister Anton übertreibt Alles, was er thut, und seine Gegenwart müßte jedem harmlosen Menschen zur Last werden — aber Recht hat er doch, wenn er seine Tochter vor der Schande mit dem Preis seines eigenen Lebens bewahren möchte, Recht für sich und für sie.

Und so fest der dramatische Bau, so geschlossen ist der theatralische. So einfach, so schmucklos schiebt sich das düstre Bild an uns vorbei, in so strengen Linien, in allen Détails so zweifellos deutlich! Das, was in die Geschicke aller Menschen von außen eingreift, das Zufällige also, verzahnt sich mit ihrem eignen Wollen und Thun fortgesetzt so vollkommen, daß die innere und äußere Welt wie zwei Räder in einander greifen: das wahre Geheimniß der dramatischen Bewegung. Das Schicksal schiebt die Personen nie blos äußerlich weiter und diese thun wiederum Nichts, was das Schicksal nicht besiegelte. So kehrt auch König Duncan in Macbeths Schloß ein, als die Hexen diesem sein ge-

heimes Trachten auf der Haide prophezeihend gedeutet; so bindet der Himmel den Friedländer auf das Bündniß mit dem Schweden und macht ihm jede Umkehr unmöglich. Und welch' eine Wahrheit in dieser Einfachheit! Wie sind die gemessenen theatralischen Linien mit Leben und Wärme gefüllt! Diese weichherzige, leidgewöhnte, fromme Mutter! Dieser stürmische Sohn mit dem abenteuernden Sinn! Und welch' haarscharfe Zeichnung ist aus dem Lumpen, dem Cassirer Leonhard geworden! Steht er nicht fast appetitlich in seiner reinlichen Schlechtigkeit da, mit dem blassen Antlitz, dem suchenden Auge, den schmalen Lippen, der ganzen ruhigen, fast würdigen Haltung? Und wie viel Jugendlust und Freude verbirgt sich in den Worten des Secretärs — verbirgt sich mehr, als daß sie sich äußerte. Das gestattete der Ton der Dichtung nicht, das verwehrten die Situationen, das wäre dem Schöpfer des Dramas selbst unmöglich gewesen. Ein Lichtstrahl, der ahnungsvoll und sehnsuchterweckend in die dumpfe Finsterniß bringt — das konnte er malen; von dem hellen Jubel des Daseins wußte und hatte er in dieser Tragödie Nichts zu künden. Das kam hinzu, „Maria Magdalena" zum Meisterwerk zu stempeln.

Führt uns aber das ganze Werk nicht recht deutlich vor die Seele, wie wenig die Reflexion künstlerisch auszurichten vermag? Das Gestaltenschaffen und -bilden hat so gar Nichts mit ihr zu thun, es müßte sich denn um die Erzeugung eines Homunculus handeln, der zwar alle sublimsten Eigenschaften eines Menschen in feinstem Extract in sich vereinigen kann, vom leibhaften Wesen des Menschen aber keine Faser zu besitzen braucht. Hebbel stellte in seinem Vorwort zu „Maria Magdalena" (1844) eine ganze Theorie des bürgerlichen Trauerspiels auf, aber gerade gegen seine mit dem größten Verstande entwickelten Grundsätze fehlt er in seinem Werke oft, während das, was er unerörtert läßt, die sinnlich dargestellte Welt dieses Kleinbürgerthums, das gerade in den sich am Einfachsten gebenden Charakteren am classischesten zur Geltung kommt, die unwiderlegliche Schöpfung des ungrüblerischen Genius ist. Gehören doch zu den Forderungen, die er in der dem Drama beigefügten Abhandlung aufstellt, u. A. die, daß der

Conflict des „bürgerlichen Trauerſpiels“, nicht nur ein individuell bedingter, ſondern ein allgemein-menſchlich nothwendiger ſein, die Menſchen des bürgerlichen Dramas aber wie Menſchen ihres Standes reden ſollen — denn auf das Letzte laufen folgende Sätze hinaus: „. . . . . Unſre Poeten glaubten, wenn ſie ſich einmal zum Volke hernieder ließen, weil ihnen einfiel, daß man doch bloß ein Menſch ſein dürfe, um ein Schickſal und unter Umſtänden ein ungeheures Schickſal haben zu können, die gemeinen Menſchen, mit denen ſie ſich in ſolchen verlorenen Stunden befaßten, immer erſt durch ſchöne Reden, die ſie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorſtreckten, adeln oder auch durch ſtöckige Bornirtheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt hinab drücken zu müſſen. . . . . Dies war nun womöglich noch ſchlimmer, es fügte dem Trivialen das Abſurde und Lächerliche hinzu und obendrein auf eine ſehr in die Augen fallende Weiſe, denn Jeder weiß, daß Bürger und Bauern ihre Tropen, denen ſie ſich ebenſo gut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflücken und nicht aus dem Meere fiſchen, ſondern daß der Handwerker ſie ſich in ſeiner Werkſtatt, der Pflüger ſie hinter ſeinem Pfluge zuſammen lieſt, und Mancher macht wohl auch die Erfahrung, daß dieſe ſimplen Leute ſich, wenn auch nicht auf's Converſiren, ſo doch recht gut auf's lebendige Reden, auf das Miſchen und Veranſchaulichen ihrer Gedanken verſtehen. . . . . Hiernach wäre denn auch bei meinem Stück allein zu fragen, nicht aber nach der ſogenannten „blühenden Diction“, dieſem jammervollen bunten Kattun, worin die Marionetten ſich ſpreizen, oder nach der Zahl der hübſchen Bilder, der Pracht-Sentenzen und Beſchreibungen und andren Unter-Schönheiten, an denen arm zu ſein die erſte Folge des Reichthums iſt.“

Vortreffliche Grundſätze, denen man in jedem Gliede beitreten kann. Aber wie wenig Hebbel ſelbſt ſie befolgt, iſt in Bezug auf den erſten Punkt bereits hinlänglich klar gelegt. Statt eines Menſchengeſchicks, das aus der bürgerlich engen Sphäre in jedem Gliede mit Nothwendigkeit hervorwachſen müßte, giebt er uns einen ganz einzigartigen, nur durch eine unmögliche Voraus-

ſetzung zu Stande gebrachten Fall und zeigt ſich ſowohl für den Mangel ſeiner Motivirung wie für die dadurch hervorgerufene Verfälſchung des Themas völlig blind. Denn rein wäre dies in der Darſtellung erſt aufgegangen, wenn auch die Macht, die Clara in's Verderben geſtürzt, unwiderſtehlich und unbeſiegbar geweſen wäre: wie es die Liebe, wie es jede große Leidenſchaft iſt. Und ſtatt ſeine Menſchen entweder in den befangenen, dürftigen Ausdrücken ihres Standes reden zu laſſen oder doch ihre Rede bildneriſch ſo zu entfalten, wie es ihrem Seelenleben entſpräche, legt er ihnen manches Wort in den Mund, das nur der Dichter „aus ſeinem eignen Schatze vorgeſtreckt haben" kann. „Ich trage einen Mühlſtein wohl zuweilen als Halskrauſe, ſtatt damit in's Waſſer zu gehen — das giebt einen ſteifen Rücken!" — „Mein Schlaf hat den Gaukler verabſchiedet und einen Propheten in Dienſt genommen, der zeigt mir mit ſeinem Blutfinger häßliche Dinge, und ich weiß nicht, wie's kommt, Alles ſcheint mir jetzt möglich." — „Bei ſolchem Wetter fallen die Eulen aus dem Neſt, die Fledermäuſe bringen ſich um, weil ſie fühlen, daß der Teufel ſie gemacht hat, der Maulwurf bohrt ſich ſo tief in die Erde ein, daß er den Weg zurück nicht mehr findet und jämmerlich erſticken muß, wenn er ſich nicht bis zur andern Seite durchfrißt und in Amerika wieder zum Vorſchein kommt. Heute thut jede Kornähre einen doppelten Schuß, und jede Mohnblume wird noch einmal ſo roth wie ſonſt, wenn auch nur aus Scham, daß ſie's noch nicht iſt." — „Eine Rebellion im Kopf, wo man Wurm nach Wurm gebiert und Einer den Andern frißt und in den Schwanz beißt, iſt die ſchlimmſte von allen!" — Das ſind die alten Verirrungen! So reden in Wirklichkeit weder Meiſter Anton noch der Secretär noch Leonhard; ſo *empfinden* ſie auch nicht. Der Dichter iſt es, der ſeine Empfindung ſo verfälſcht und ſie gewaltſam verrenkt ſeinen Geſtalten aufzwingt. Eine „blühende Diction" kann man dieſe Redekunſt freilich kaum nennen, denn ſie *blüht* nicht; aber ſie iſt voll von Beulen und Auswüchſen und ebenſo undramatiſch wie jene, „ein jammervoller bunter Kattun, worin die Marionetten ſich ſpreizen," oder beſſer ein unheimlich groteskes Maskencoſtüm, in dem die Menſchen ſich

befangen fühlen, in dem sie reden, was sie ihrer Natur nach nicht müßten, scheinen wollen, was sie nicht sind. Aber es umschlottert sie doch nur lose. Man reiße es ihnen ab, um sich ihrer ganz zu erfreuen, um sich zu überzeugen, daß wir es in diesem trotz Allem so genialen Stück wirklich nicht mit Marionetten, sondern mit Menschen und den Gebilden eines großen Dichters zu thun haben.

Das läßt sich leider von einem andren Drama nicht sagen, dem schlechtesten, das Hebbel geschrieben und einer der monströsesten Schöpfungen der neueren Literatur überhaupt, der „Julia". Der Dichter ging eben im Zickzack. War er in „Maria Magdalena" der Natur näher gekommen als bisher, so entfernte er sich in der „Julia" weiter von ihr als je. Hier fehlt Alles, was den Menschen macht. Die Anschauung ist verschwommen, so daß trotz der ausschweifendsten Selbsterklärungen keine einzige dieser Personen ein kenntliches Antlitz trägt, die Empfindung, wenn sie überhaupt vorhanden ist, unmöglich, der sprachliche Ausdruck zur Caricatur entstellt. Künstlich erhitzen sich diese tollen Geschöpfe selbst, aber nicht ein Hauch von Lebenswärme geht von ihnen auf uns über. Dazu fehlt es an einem ordentlichen dramatischen Proceß — die Handlung entwickelt sich nicht, das eigentliche Drama liegt vor dem Stück; was wir mit ansehen und anhören müssen, sind nur Erklärungen verrückter Situationen und Menschen. Es ist, als ob Maximilian Klinger wieder lebendig geworden wäre und sich einige Phrasen des neunzehnten Jahrhunderts angeeignet hätte, so qualvoll verzerrt stellt sich uns das Ganze dar, das Product eines kreißenden Verstandes wie „Sturm und Drang" es ist — nur daß diesem immer noch weit mehr Leidenschaft als der „Julia" beigemischt ist. Und auch diesem Drama glaubte Hebbel eine Rechtfertigungsschrift mit auf den Weg geben und sehr umständlich auseinandersetzen zu müssen, daß der Vorwurf, unmoralisch zu sein, es mit Unrecht treffe! Vielleicht, wenn damit nur viel gewonnen wäre! Daß Graf Bertram, ein junger Mann, der seine Kräfte in noblen Passionen aller Art bis auf den letzten Rest aufgebraucht hat, nicht wie viele seines Gleichen noch eine Staatscarrière einschlägt, eine Frau nimmt und einen

Namensträger in's Leben ruft, daß er vielmehr den Frevel, den er an sich selbst begangen, erkennt und dafür büßen will, ist gewiß löblich. Er mag weder ein Amt verderben noch ein Mädchen mit seinem siechen Leib unglücklich machen. Einmal hat er sich schon mit dem Gedanken getragen, sich selbst aus der Welt zu schaffen (à propos: wo bleibt hier die von Hebbel so sehr betonte Moral?), aber er verlor das Spiel, das er mit dem Selbstmord getrieben: er legte zwei Pistolen, eine geladene und eine ungeladene, vor sich auf den Tisch und wählte dann blind, setzte den Lauf an die Schläfe und drückte ab — er hatte die ungeladene ergriffen, er lebte; die andere aber mußte sein Bedienter zum Fenster hinaus feuern. Sein Dasein verlängerte sich also nur durch den Ausgang jenes frivolen Todesglücksspiels — ihn selbst trifft kein Verdienst dabei; hätte er die geladene Pistole genommen, dann läge er längst im Grabe und moderte. Immerhin aber soll es ihm gedankt werden, daß er, nun es einmal so gekommen, der Hoffnung lebt, daß der Himmel auch noch mit einem corpus vile heilsam experimentiren könne. „Was bleibt dir?" fragt er sich in der sechsten Scene des ersten Actes. „Nichts als die Hoffnung, daß es vielleicht noch irgendwo ein Loch in der Welt giebt, wo ein Kerl wie du, der nur noch Ding ist, hineingestopft werden kann, wie ein Fetzen in einen Fensterriß."

Und dieser Glaube trügt ihn nicht. Denn die Heldin tritt ihm in den Weg, die gefallene Tochter eines Signor Tobaldi, gefallen durch einen jungen Räuberhauptmann, der zu der Schandthat aus ganz verzwickten Motiven gekommen. Sein Vater nämlich, ein gewisser Grimaldi, hat einmal irgend eine Verschwörung anzetteln wollen — was es damit für eine Bewandniß gehabt, erfahren wir nicht, trotzdem Tobaldi ein Langes und Breites darüber schwatzt — und diese Verschwörung hat Tobaldi für eine Dummheit gehalten. Er hat dem Hohlkopf sogar gedroht, ihn anzugeben — nur um ihn auf andre Gedanken zu bringen; er hat sogar (Gott weiß warum!) viele einsame Spaziergänge gemacht, um Grimaldis Zerstörungswuth von dem Vaterland auf sich abzulenken — umsonst. Endlich aber hat eine dritte Person den Revolutionär doch verrathen — er mußte flüchten, wird

Räuberhauptmann, gefangen und geköpft. Nach seinem Tode übernimmt sein Sohn Antonio sein Handwerk, ein Jüngling, der nicht zum Räuber erzogen worden ist aber dazu wird, um seinen Vater zu rächen, zu rächen vor Allem an dem wunderlichen Tobaldi, der irrthümlich für Grimaldis Verräther gilt. Anstatt aber den Alten niederzustechen, entehrt er seine Tochter in einem chaotischen Gefühl von Rache und Liebe; die Liebe siegt, er will mit Julia, die von seiner Abkunft und seinem Gewerbe keine Ahnung hat, entfliehen — aber eine Wunde, tief genug, „um ihm für den Rest seiner Lebenszeit die Aderlässe zu ersparen," hält ihn vom Stelldichein zurück, er sinkt auf ein langwieriges Krankenlager — und Julia, die sich Mutter fühlt, sieht allein, verzweifelnd der drohenden Schande entgegen. Als man ihr nun gar die Ehre zudenkt, am Rosenfest als Marienjungfrau allem Volk das heilige Bild vorzutragen, entschließt sie sich kurz, auf eigne Hand das Vaterhaus zu verlassen, um den Geliebten, und als sie ihn nicht findet, den Tod zu suchen. Der soll sie gerade treffen, denn ein gewisser Pietro, „der Mann mit dem Messer," wie Julia ihn nennt, will ihr im Walde den Garaus machen — als Graf Bertram dazwischen tritt. Jetzt zeigt sich dem ausgekernten Menschen die That, die sein verpfuschtes Leben im Preise einigermaßen heben kann: er giebt sich für Juliens Verführer aus, macht sie zu seiner Gattin, bringt sie auf sein Schloß in Deutschland, und beschließt, als Antonio seine Julia dort findet, den Beiden, die sich immer noch lieben, auf gute Art Platz zu machen. „Ich will Gemsen jagen," sagt er, „so lange Gemsen jagen, bis ein unglücklicher Sprung mich zwingt, die Tiefe eines Abgrunds zu messen, aus dem man nicht einmal als Leichnam wieder heraufkommt! Keinen Monat soll's dauern." Ein sehr edelmüthiger Selbstmord, aber ein Selbstmord doch und bei Licht besehen um kein Haar besser oder tragischer als die Pistolenwette. Denn da Bertram Julia nicht liebt — welchen Werth hat sein „Opfer"? Seiner selbst, seiner elenden Leiblichkeit will er ledig sein, und er hat jetzt nur das Glück erlangt, mit der schönen Etiquette menschenfreundlicher Uneigennützigkeit bekleben zu können, was sich früher im nacktesten Egoismus schaustellte. Trotz seiner

guten Vorsätze und trotz der Schätzbarkeit seiner Reue ist seine Moral also doch nicht die stichhaltigste. Und die Julias und Antonios? Weder von ihrem Fall, noch von den Schicksalen, die ihn zum Räuber machen, soll hier die Rede sein, denn es versteht sich von selbst, daß die Moral einer Dichtung nicht von dem moralischen Verhalten der einzelnen Personen abhängen kann. Aber Julia und Antonio tragen durchaus kein Bedenken, Bertrams mehr als deutlich bezeichnetes Opfer anzunehmen. Antonio verspricht zwar über den Grafen wie über seinen Bruder wachen zu wollen, aber Angesichts der nahen Aussicht seines Todes, die er ihnen eröffnet, fassen sie doch schon Zukunftspläne, d. h. sie erwägen, ob sie künftighin noch glücklich sein dürfen und können, und wir zweifeln keinen Augenblick, daß es ihnen vollkommen gelingen wird. Julia zumal, die die Hand des Grafen so rasch annimmt und sich mit Antonios Verrath so leicht abfindet — sie wird nicht so scrupulös sein, sich vor der zerschmetterten Leiche ihres Gemahls zu scheuen. Als seine Erbin wird sie sich mit ihrem schönen Räuberhauptmann sehr bald über seinen Tod zu trösten wissen. Und Hebbel findet das offenbar ebenso „moralisch" wie Bertrams Opfer.

Stände aber die Moral des Stückes auch fest wie Felsen — es bliebe aesthetisch doch ein Unding, denn es beleidigt nicht nur die Natur, sondern mit ihr Convenienz und Geschmack zugleich, und man spürt bei alledem heraus, daß dem Dichter die Darstellung der vornehmen Welt, ihrer Sitten und ihrer Ehre ebenso fremd war wie die des kleinbürgerlichen Lebens vertraut, so fremd, wie Italien und Deutschland, die Schauplätze der Verwicklungen der „Julia" und der „Maria Magdalene". Oder ist es etwa natürlich, daß der hirnverbrannte Vater der entlaufenen Julia, der seine Tochter im Mund der Leute krank werden, sterben und begraben werden läßt, Alles aus Schmerz und Wuth über ihre und seine befleckte Ehre, dieser Tochter doch, als sie ihm unerwartet vor die Augen tritt, nur mit kühler Ironie begegnet, und ihren vermeinten Verführer, seinen künftigen Eidam, anstatt ihn mit dem Degen zu durchbohren, mit einigen harmlosen Worten seines Weges gehen läßt? Ist es denkbar, daß ein Arzt, ein edler,

warmherziger Mann, auf dieſe Poſſe von Krankheit und Tod ſein amtliches Siegel drückt? Iſt es ſelbſt in der verzweifeltſten Situation anzunehmen, daß ein junges Mädchen einem Manne, der die dreißig eben überſchritten hat und dem Anſcheine nach in voller Lebenskraft vor ihr ſteht, einem Manne, der ihr perſönlich gänzlich unbekannt iſt, in umſtändlichſter Breite Generalbeichte ablegt, eine Beichte über Dinge, die dem Weibe ſelbſt einem Graukopf zu bekennen Herzweh bereiten müßte? Und welcher Daemon hat dem Dichter die Gedanken im Kopfe und die Worte auf der Zunge verfälſcht? Graf Bertram, die wandelnde Leiche, philoſophirt über ſeinen zerſtörten Leib: „Iſt mir doch zu Muthe, als wüchſen aus meinem Fleiſch die wüſten Diſteln und Brenneſſeln ſchon heraus, die ſich auf meinem Grabe brüſten werden — ich brauche mich nur nach Art der Todten auf den Rücken zu legen und die Augen zu ſchließen, ſo hab' ich ein Gefühl, als ob ich ein wucherndes Beet voll Kirchhofsunkraut wäre." — „Hab' ich denn nicht vortrefflichen Miſt aus mir gemacht? Hab' ich den Elementen, die dich (scil. ſeinen Diener Chriſtoph) und deinesgleichen gewiß nicht ohne Magenweh verdauen können, nicht wacker vorgearbeitet? Wird ein Baum wie dieſer hier nicht vielleicht, indem ich ihn dünge, noch einen letzten Schuß thun, ſo übermüthig keck, daß die Himmelsdecke erſchrocken um tauſend Meilen weiter zurückweicht, damit der ſchöne blaue Atlas, womit ſie ausgefüttert iſt; nicht Schaden nehme an irgend einem ſcharfen Zweig?" Von einem Subject, das ſolche Phraſen im Munde führt, wundert es uns allerdings nicht, daß es ſich „wie eine vom Wind aufgeblaſene Menſchenhaut mit verklebter Mundritze" vorkommt. Und in dieſem Jargon reden alle Perſonen der tollen Komödie. Der einfachſte Gedanke wird übertrieben und verdreht, Jeder überbietet den Andern mit erzwungenen Paradoxen, und man muß ſich die Frage vorlegen, ob es denn möglich geweſen, daß man je an einigen kraftgenialiſchen Ausbrüchen oder Reflexionen des „Fiesco" habe Anſtoß nehmen können. Gegen den geſchmackloſen kalten Bombaſt der „Julia" ſind ſie die Einfachheit und ſchöne Natur ſelbſt! Und zu ſo vielen Sünden kommt nun noch eine beleidigende Verletzung des Dramatiſchen, wie man ſie dem

kühnen Dichter der „Judith“, dem bewunderungswürdigen Bildner der „Maria Magdalene“ gar nicht zutrauen sollte. Die Menschen reden und agiren gleichsam neben einander hin und an einander vorbei. Die Worte und Thaten der Einen fördern und erzeugen die Worte und Thaten der Anderen nicht — wie es doch sein müßte. Ein Jeder führt ein fertiges Programm mit sich, und es kommt dem Hörer vor, als lösten sich die Personen in dem Vortrage desselben nur ab. Das zeigt sich schon in der äußerlichen Vertheilung des Dialogs. In der ersten Scene hat der alte Tobaldi seinem Freunde, dem Arzt Alberto, sein Verhältniß zu dem armen Grimaldi auseinanderzusetzen, oder besser dem Publikum, denn an dessen Stelle steht der Arzt, der denn auch nicht viel mehr thun kann als einige gleichgültige Zwischenfragen stellen. Dann hat sich Graf Bertram den Hörern zu exponiren und jetzt ist sein Bedienter sein Opponent und Frager, d. h. ein ganz so überflüssiger, als handelte es sich um eine Doctorpromotion. Die große Scene Bertrams und der Julia schließt sich an, d. h. diese erzählt so ausführlich wie möglich, was ihr begegnet, und Graf Bertram fragt, damit sie Athem holen könne, gelegentlich dazwischen: „Warum?“ — „Mit einer Maske?“ — „Und?“ — „War das Ihr Fall?“ — „Und Sie hörten Nichts weiter von ihm?“, oder er gebraucht statt der Frage einen Ausruf: „Armes Kind!“ — „Ich ahne“. Im Grunde besteht nicht das geringste Interesse des einen für den andern, und darum fehlt der Scene, die doch der Höhepunkt des ganzen Dramas hätte werden müssen, selbst der Schein der dramatischen Spannung. Den braven Entschluß des gebesserten Wüstlings, den Fetzen im Fensterriß zu spielen, kennen wir ja schon, und der Dichter thut Nichts, uns dafür zu erwärmen, daß Julia es ist, der seine Großmuth zu Statten kommen soll. Gerade diese Scene ist mit dem Nebeneinander ihres Dialogs und ihrer Interesselosigkeit so recht der Typus des Ganzen. Und sie steht leider nicht allein: denn das erste Zusammentreffen Julias (die inzwischen Gräfin Bertram geworden) mit ihrem Antonio im dritten Act überbietet sie womöglich noch. Welch' ein Feuer müßte aus der Berührung dieser beiden Menschen in solcher Situation emporzucken! Man denke

doch: die verlassene Geliebte findet den Mann wieder, durch den sie in Schmach und Elend gerathen, den Mann, der sie immer noch mit derselben Stärke liebt wie sie ihn! Müßten jetzt die Leidenschaften nicht so wild aufeinanderplatzen, daß der tragische Ausgang unvermeidlich wäre? Statt dessen giebt Antonio bei dieser Gelegenheit seiner Julia zum ersten Male die Geschichte seiner Jugend, seiner Rache und Liebe zum Besten, Julia spielt die Fragerin und Ausruferin, und als sie Alles erfahren, fordert sie ihn auf, dasselbe zu thun, was sie selbst beschlossen hat, d. h. Alles bei'm Alten zu lassen. Selbst diese Scene hat also die Charaktere auch nicht um einen Zoll weiter gefördert! Und wenn nun auch der Graf sich den Beiden demaskirt und den Entschluß kundgegeben hat, ihnen nicht allzu lange lästig zu fallen, dann sind wir am Schlusse genau so weit wie am Anfang. Keine Ader schlägt uns stärker, wir kehren diesen „Menschen" den Rücken und haben kein anders Gefühl als das, in der unangenehmsten Gesellschaft ein paar Stunden verloren zu haben. So ist das Stück vom Wirbel bis zur Sohle unecht, ein einziger häßlicher Widerspruch gegen die natürliche und künstlerische Wahrheit. Eine danse macabre! Und selbst der Leichnam im Sarge ist ein falscher.

Es versteht sich darum auch von selbst, daß die „Julia" für die Bühne völlig unbrauchbar ist. Herr von Küstner, Laube u. A. thaten sehr wohl daran, sie abzulehnen, und sie hätten noch besser gethan, wenn sie dem Dichter rückhaltlos ihre Gründe mitgetheilt hätten. Theatralische Schwierigkeiten bietet das Stück ja nicht — sie konnten der Abweisung also auch nicht als Vorwand dienen. Sein Apparat ist sogar so einfach wie möglich. Seine bodenlose Unwahrheit ist es, die es von der Bühne verweist. Nun könnte man dagegen mit einigem Recht einwenden, daß das Theater nicht der geeignete Ort ist, ein Kunstwerk auf seine Echtheit hin zu prüfen und daß bekanntermaßen eine ganze Reihe blendender, aber unstichhaltiger, verlogener Komödien sich dort fortgesetzt behauptet und eine immer neue Augenblickswirkung erzielt — elende Machwerke zum Theil, die mit der Kunst nichts zu thun haben. Das ist richtig, und die „Unechtheit" eines Schauspiels allein würde

nicht ausſchließen, daß es auf dem Theater einen gewiſſen Erfolg erränge. Alle dieſe wirkſamen Bühnenſtücke verzichten aber doch zum Mindeſten auf eins nicht: wenn ſie uns auch nicht durch die unantaſtbare Logik ihrer Entwicklungen zu überzeugen vermögen, ſo unterhalten ſie uns doch wenigſtens durch ihre Dialektik. Sie bewahren wenigſtens den äußeren Schein des natürlichen und künſtleriſchen Lebens und täuſchen damit die Kurzſichtigen — und ſelbſt zu dieſer Illuſion vermag es Hebbels „Julia“ nicht zu bringen. Sie würde uns zuerſt verblüffen, dann langweilen und ärgern und ſehr bald würden wir über ſie lachen. Möglich auch, ja ſehr wahrſcheinlich, daß man das Stück heute nicht zu Ende ſpielen laſſen würde. Handelt man darum nicht pietätvoll, wenn man an dies „Skelet im Hauſe“ nicht rührt?

Das iſt die „Julia“ unter Hebbels Dramen, und eben darum iſt ſie gründlicher als es ihrem Werthe entſpricht betrachtet worden. Sie kann uns über das ſchwer zu formulirende Gefühl des Widerwillens und der Kälte aufklären, das uns auch bei ſeinen größeren Schöpfungen ſo oft beſchleichen will und das uns hindert, zu ſeinen Perſonen in ein näheres Vernehmen zu treten und uns ihnen liebend hinzugeben, trotz der Bewunderung der ſtolzen Charakterzüge, die ſie tragen, der hohen Gedanken, die ſie hegen, der großen Worte, die ſie ſprechen. Es iſt ein Stück vom Todtengerippe, in welches der blühende Leib ſich plötzlich verwandelt, das uns dann erſchreckt und zurückſchaudern läßt. Hätten „Herodes und Mariamne“ nicht in Hebbel ihren berufenen Dichter finden müſſen, wenn er ſich mit dem Feuer der Judith und dem Geiſt, der das Volk von Bethulien beſeelt, dem Stoffe hingegeben hätte? und durfte die größere Reife, die der Dichter inzwiſchen erlangt, nicht hoffen laſſen, er werde den Herodes mit den cyklopiſchen Renommiſtereien des ihm ſtammverwandten Holofernes verſchonen und ihn eben dadurch, daß er ihn nicht in's Fratzenhafte trieb, zum Typus eines orientaliſchen Tyrannen, den das Blut und die Laune regiert, erheben, eines Tyrannen von wilder, unheimlicher Größe, aber doch eines Menſchen, den wir zu unſers Gleichen zählen müſſen? Und doch iſt es nicht gelungen. Zwar maßvoller iſt der Dichter geworden, und die

Uebertreibungen des Holofernes vertheilen sich jetzt in entsprechend verkleinerten Dosen auf Herodes und die übrigen Personen des Dramas zusammen, die ausnahmslos groß zu prahlen und dabei Silben zu stechen lieben — aber das Feuer des Orients glüht in dieser Tragödie nicht, und der heiße Trank der Leidenschaft, den die jüdische Geschichte dem Dichter darbot, damit er ihn künstlerisch läutere, hat sich unter seinen Händen verflüchtigt, als er ihn mit seinen kalten Gedanken versetzte. Giebt es doch kaum einen tragischeren Stoff als den, den uns Josephus in seiner jüdischen Geschichte von dem Tetrarchen von Judaea und seiner schönen Gemahlin Mariamne aus dem Stamme der Makkabäer erzählt! Er hat sie zum Weibe genommen, um durch den Namen ihres erlauchten Geschlechts seinen nicht allzu festen Thron zu stützen, aber er liebt sie leidenschaftlich trotz der immer wachen Sorge, daß seiner Regierung von den Makkabäern ein Ende bereitet werden könne: von Mariamnens Bruder, dem schönen Aristobolus, der ein Werkzeug in den Händen seiner ränkesüchtigen Mutter Alexandra ist. Diese Sorge hat Grund: Alexandra haßt Herodes — Mariamne aber steht ihren politischen Plänen gänzlich fern: sie ist das treue Weib ihres Gemahls. Als Aristobolus aber beim Baden von den Creaturen des Herodes ertränkt wird, empfindet sie den Mord ihres Bruders tief genug, um dem Gatten zu grollen, wenn ihn auch nicht minder als bisher zu lieben. Herodes aber sieht in ihr seit jenem unheilvollen Tage nur noch die letzte Makkabäerin; er glaubt, die Römer werden ihn hinrichten und Mariamne auf seinen Platz stellen. Von wahnsinniger Eifersucht erfüllt giebt er darum den Befehl, das geliebte Weib, dessen Besitz er keinem Andern, ja dessen Dasein er der Welt nicht gönnt, wenn er selbst dahin ist, zu tödten — und das geschieht. Unschuldig stirbt Mariamne, und der, der sie am Meisten liebt, ist an ihr zum Mörder geworden. Welch' ein ergreifender Vorwurf! Man lasse einmal das Drum und Dran historischer und politischer Motive bei Seite — und es bleibt ein rein psychologischer Kern zurück, aus dem sich das Drama wie von selbst entwickelt. Konnte sich ein Dichter wie Hebbel, der seine Conflicte ganz auf das Psychologische zu pflanzen liebte,

um ſo lieber, je individueller und ungewöhnlicher es geartet war, einen beſſeren Thon zum Bilden ſeiner Geſtalten wünſchen? Und doch hat er es fertig gebracht, den großartig einfachen tragiſchen Proceß nicht nur mit geſchichtlichem Ballaſt, der ſich in ihm nicht löſen will, zu beladen und den Hauptperſonen eine ganze Schaar bedeutender oder doch ſich bedeutend gebender, praetentiöſer Figuren zu geſellen, die jenen das Licht nehmen und den dramatiſchen Fluß aufhalten — er hat dem Hauptconflict ſelbſt durch ſeine unſelige Sucht zum Spitzfindigen und Starren das Herz ausgebrochen. Wie dieſer Herodes, dieſe Mariamne reden, ſo handeln ſie: d. h. ſie gehen dem einfach Natürlichen ſtets aus dem Wege und capriciren ſich auf ihre beſondre Auffaſſung von ſich ſelbſt und der ſie umgebenden Welt. Daß Herodes ſein Weib „unter das Schwert ſtellt", d. h. daß er ſie zu tödten befiehlt, wenn er vom Hofhalt des Antonius nicht zurückkehrt, mag das Gefühl der Gattin zwar verletzen — aber wird es ihr denn ſo ſchwer zu begreifen, daß ſich die maßloſeſte Liebe hinter dieſem Blutbefehl verbirgt? Mariamne nährt ja ſelbſt den feſten Vorſatz, freiwillig aus dem Leben zu ſcheiden, wenn Herodes ſterben ſollte — kann ſie mit ſolcher Treue im Herzen den Entſchluß ihres Gemahls, den ſie doch liebt und ehrt, nicht verſtehen? und macht es einen gar ſo großen Unterſchied aus, daß Herodes ſich erzwingen will, was ſie aus eigner Entſchließung zu leiſten Willens iſt? Und als er nun wiederkommt, als der beſtellte Mörder (des Herodes Schwäher Joſeph), der ihr den Befehl entdeckt, den Tod erleiden muß, weil der Tetrarch vermuthet, nur Mariamnens Frauengunſt hätte ſie in den Beſitz des Geheimniſſes ſetzen können, als Herodes dann abermals, diesmal nach Actium aufbricht — wäre denn nun nicht eine Verſtändigung möglich? Gewiß, wenn nur der Dichter wollte. Aber er hat ſeine Freude am Mißverſtändniß, und daran läßt er ſeine Perſonen zu Grunde gehen. Mariamne dankt dem Himmel für dieſe zweite Reiſe, denn jetzt wird ſich das Bild des Gatten in ihrem Herzen in alter Herrlichkeit wieder herſtellen; jetzt wird es ſich zeigen, daß er den blutigen Auftrag nur „im Fieber der gereizten Leidenſchaft" gegeben, denn unmöglich wird er ihn erneuern

können — aber sie irrt sich, Herodes erneuert ihn doch. Was bleibt ihm auch übrig? Mariamne will sich ihm ja nun einmal nicht entdecken, und er deutet ihre Fröhlichkeit über die gute Gelegenheit, ihn auf die Probe zu stellen, und, wenn er sie bestanden, mit der alten vollen Liebe zu belohnen, begreiflicher Weise ganz anders. Sie freut sich, daß er geht — so calculirt er, und er stellt sie zum zweiten Male unter's Schwert. Neue Entdeckung, neue Entrüstung, eine abermalige Anklage auf Ehebruch, diesmal vor einem solennen Gerichtshof; Mariamne wird enthauptet und Herodes würde den Glauben an ihre Schuld mit in's Grab nehmen, wenn die Verstockte nicht kurz vor ihrem Ende dem römischen Hauptmann Titus entdeckte, was sie besser ihrem Manne mitgetheilt hätte: die Wahrheit. Freilich, hätte sie es gethan, dann wäre das ganze Drama nicht da. Aber ist denn das noch der überkommene Stoff mit all' seiner Größe und Leidenschaftlichkeit? Ist das mehr als eine Komödie der Irrungen mit tragischem Ausgang? Wie ganz anders hat Calderon die gleiche Fabel in seinem Drama: „Eifersucht das größte Scheusal" (El mayor monstruo los zelos) behandelt! Der beschämt mit seiner sinnlichen Gluth und der Virtuosität in der Ausnutzung des Ehrbegriffs, in der es dem Spanier natürlich kein Dichter einer andern Nation gleich thut, alle andern Poeten, die sich an den Stoff gewagt. Und ist von diesen (Tristan l'Hermite, Voltaire, Rückert u. A.) Hebbel auch weitaus der größte — seine Tragödie ist trotz aller bewundernswerthen „Unterschönheiten" als Ganzes doch ein verfehltes Werk. Oftmals bricht die große Dichternatur aus der harten Rinde des Stücks wie eine Feuersäule hervor. Wenn Mariamne in der Erwartung, ihr zum zweiten Male todtgesagter Gemahl werde zum zweiten Male zurückkehren (woher sie diesen Glauben schöpft, bleibt, seltsam genug, völlig unaufgeklärt) ein glänzendes Tanzfest veranstaltet, zum Entsetzen des ganzen Hofes, und Herodes nun plötzlich in kriegerischer Rüstung in den erleuchteten Saal tritt, dann schreit sie auf:

„Der Tod! Der Tod! Der Tod ist unter uns!
Unangemeldet wie er immer kommt!",

und greift uns damit ein einziges Mal zu tiefster Erschütterung

an's Herz. Warum nicht öfter? Wenn die Seele des Dichters es nun einmal nicht vermag, uns mit den Lauten der Liebe zu bethören und zu rühren, wenn uns sogar etwas wie ungläubige Verwunderung kommen will, wenn wir auf das Wort „Herz" bei ihm treffen — warum muß er auch den andern Leidenschaften immer und immer die Reflexion zum Wächter setzen? Warum geben sie sich nicht wie sie sind? warum sind sie so ängstlich bemüht, sich in jeder Minute selbst zu erklären? Es ist das alte Uebel, es ist der Wurm in Hebbels Genius. Und wie Held und Heldin dieses seltsamen Trauerspiels ihren tragischen Weg in absichtlichem Verfehlen neben einander hinwandeln, so gehen sie wiederholt auch in dem bei der „Julia" erörterten Sinne scenisch neben einander her und exponiren sich oder irgend eine Thatsache ausführlich im ungeeignetsten Moment. Man frage sich doch: wie muß dem eifersüchtigen Fürsten zu Muthe sein, wenn er, der Todtgeglaubte, sein Weib im festlichen Schmuck, mit hundert Edelsteinen behängt, als Tanzende wiederfindet? Wie müßten alle Schleusen des Gefühls sich hier entladen! Und Herodes findet in solchem Augenblicke Zeit, uns unter dem Schein einer an den Römer gerichteten Mittheilung darüber aufzuklären, wie es kommt, daß Octavian ihn, den Anhänger des Antonius, nach dem Ausgang der Seeschlacht von Actium nicht um einen Kopf hat kürzer machen lassen! Das mußten wir freilich wissen — aber jetzt, in dieser Situation und in solcher Ausführlichkeit? Es ist so undramatisch und untheatralisch wie möglich.

In dieser Eigenthümlichkeit, die nicht vereinzelt dasteht, erkennt man unschwer einen der Gründe, die „Herodes und Mariamne" für die Bühne unmöglich machen. Ein anderer ist der Charakter der Sprache, die in ihrer Geschraubtheit im Theater, beim ersten Anhören, wie man es immer doch voraussetzen muß, ungemein schwer verständlich ist, ein andrer die Häufung geschichtlicher Voraussetzungen, die für uns nicht lebendig werden. Auch versteht man es nicht, daß Hebbel sich die leibhafte Einführung des Aristobolus entgehen lassen konnte. Wäre es doch so leicht möglich gewesen, ihn im ersten Act auftreten

und dann für immer verschwinden zu lassen. Einmal wenigstens mußten wir diesen jugendlich-schönen Hohenpriester mit Augen gesehen haben, um Mariamnens Trauer und ihre Loslösung von dem Gatten zu begreifen. Ist doch seine Ermordung der nächste Anlaß des ganzen tragischen Conflicts. Mit der Erinnerung an ihn tritt Mariamne im ersten Act ihrem Gemahl entgegen, mit den Worten:

„Du Aristobolus, sei mir gegrüßt,
Gleich bin ich bei dir in der ewgen Nacht"

schreitet sie zum Tode! Auch die Wiederholung des Blutbefehls und die Preisgebung desselben an Mariamne ist theatralisch außerordentlich bedenklich. Zwar dramatisch möchte ich sie nicht allzu sehr tadeln, da das zweite Geheiß unter wesentlich andern Voraussetzungen als das erste erfolgt und es sich mit ihm etwa so verhält wie mit den Scenen Lears und der Regan nach den Scenen am Hofe Albanien oder mit der zweiten Versuchung des Wagner'schen Parsifal durch Kundry in der großen Scene des zweiten Actes — theatralisch aber springt der Unterschied nicht stark genug in die Augen, als daß man die Wiederholung derselben Situation mit geringen äußeren Modificationen nicht als eine unerlaubte Anspannung der Geduld des Zuschauers empfinden sollte. Zu guter Letzt ist dem Dichter aber auch seine oft bethätigte Neigung gefährlich geworden, in die reale Welt seines Dramas mythische Elemente hineinzutragen, die den Glauben verlangen, den der Dichter selbst durch die unerbittliche Schärfe und Kälte seiner Darstellung verscheucht hat. In der „Judith", die uns von vornherein auf den Ton des Wunders stimmt, beugen wir mit den Bethuliern gläubig und ergriffen selbst das Knie, wenn der stumme Blinde plötzlich vom Geist der Weissagung ergriffen wird — „Herodes und Mariamne" aber leben in so viel nüchternerer Luft, daß wir nur die Achseln zucken, wenn der Bote dem König meldet, der Pharisäer Sameas prophezeihe unter Martern, daß die jungfräuliche Mutter aus dem Stamme Davids ein Kind gebäre, das Throne stürzen, Todte erwecken, Sterne vom Himmel reißen und von Ewigkeit zu Ewigkeit die Welt regieren werde. Betreten nun aber gar die heiligen drei Könige

aus dem Morgenlande mit ihrem Gold, ihrem Weihrauch und ihren Myrrhen, vom Diener angemeldet, zu kurzem Beſuch die Bühne, dann iſt es mit dem Glauben völlig vorbei und man kann es erleben, daß (wie es bei einer Aufführung in Berlin im Jahre 1874 geſchah) die Spottluſt der Hörer die ehrwürdigen Alten mit lautem Gelächter empfängt. Das iſt bedauerlich, aber es iſt nicht unbegreiflich, und nicht der Darſtellung des Heiligen und Wunderbaren an und für ſich iſt dies arge Verſagen der Wirkung zuzuſchreiben. Hebbel ſelbſt hat in ſeinem kurzen Chriſtusfragment ſo bewunderungswürdig ſicher in die heilige Harfe gegriffen, daß ein Jeder, der es kennt, den Unterſchied ſpüren muß. Sind Gemüth und Phantaſie von vornherein religiös und ſymboliſch geſtimmt — wer wäre dann geiſtig ſo arm, um nicht allen ihren Erſcheinungen willig zu folgen? Thun wir es nicht bei den Oberammergauern? glauben wir nicht an den Herrgott und die Erzengel im „Prolog im Himmel“, an das Gralswunder im „Parſifal“? In dem Blut des Hebbel'ſchen Dramas iſt das Myſtiſche jedoch ein fremder Tropfen, und was den Stoff aus dem Engen und Individuellen in die erhabenen Regionen emporheben ſoll, in denen die großen Epochen der Weltgeſchichte geboren werden, das degradirt ihn im Gegentheil zum lächerlichen Puppenſpiel — denn Nichts, im Mindeſten Nichts verbindet Herodes' und Mariamnens Geſchick mit dem Meſſias der Juden und dem Menſchenerlöſer, und wenn Hebbel uns glauben machen will, er habe die Zeit und die Conflicte der Tragödie ſo geſchildert, daß Alles mit Nothwendigkeit auf den Heiland hinweiſt und -drängt, dann hat er ſich getäuſcht. Darum lächelt man auch über die Zurüſtung des bethlehemitiſchen Kindesmordes. Wozu dieſer Aufwand? Von dem bibliſchen Herodes kennen wir den Gräuel, bei dem uns die Haut ſchaudert. Dort iſt er die echte und rechte Folie zu der wunderbaren Geburt des Zimmermannsſohnes von Nazareth. Aber der Herodes Hebbels verſchwendet ſeine Grauſamkeit nutzlos — wir begreifen nicht, was er, auf die Worte der Könige geſtützt, die er doch verachtet, mit dieſem Maſſenmord erreichen will.

Kommen aber so viele Gründe zusammen, eine Bühnenwirkung der Tragödie zu vereiteln — der stärkste ruht doch in der eigenthümlich unlebendigen Art der Hebbel'schen Darstellung. Gäben sich diese Menschen so unbelauscht, so einfach und wahr, wie sie nun um ihr Verständniß bemüht, gezwungen und eben dadurch unnatürlich sind — „Herodes und Mariamne" hätte ein großes Kunstwerk werden können. Denn über alle Charaktereigenschaften seiner Menschen hat der Dichter reiflich gedacht, er weiß, was er bilden will und er legt seine Formen klar und richtig an. Sobald er sie aber mit dem lebendigen Odem füllen will, macht er ihre Leidenschaften zu Gedanken und ihre Gedanken zu Renommagen. Ihre Formen verzerren sich, und wenn von ihren Lippen nun auch die tiefsinnigste Rede strömt und ihr Thun uns staunen und starren macht — wir halten uns doch scheu zurück; „Charaktere" sehen wir vielleicht, aber wir fühlen keine Menschen. Es thut Einem weh, das von Herodes und Mariamne sagen zu müssen, die so hoch über der „Julia" stehen — aber es ist nicht anders.

Jetzt endlich aber war der Zeitpunkt gekommen, in welchem die Dissonanzen in Hebbels Leben und Schaffen sich zu lösen begannen. Schon daß er seinem Poetenstolz und dem unabläßigen Hader mit seinen Recensenten in dem 1850 geschriebenen „Michel Angelo", den man wohl oder übel ein satirisches Festspiel nennen muß, einen künstlerischen Ausweg schuf, war ein Heil für ihn. Die Thatsache (oder Fabel?), daß Michel Angelo die „Kenner", die an seiner Größe mäkelten und zweifelten, dadurch beschämte, daß er eine seiner Statuen auf dem Capitol vergrub, um den Lobpreisern der vermeintlichen Antike sodann den fehlenden, abgeschlagenen Arm zu zeigen und damit sich als den Schöpfer des Kunstwerks zu bekennen — diese Fabel bot sich ihm so bequem als ein Symbol seiner eignen Kämpfe dar, und er benutzte sie mit freiem Sinne, fast ungehässig und gestaltete sie so objectiv, daß sie nicht als Pamphlet, sondern als Dichtung wirkt. Es spielen sogar freundliche humoristische Lichter hinein: die sichersten Anzeichen einer Selbstbefreiung des Dichters von seinen oft mehr eingebildeten als wirklichen Leiden. War diese auch noch nicht

vollkommen und ſicherte ſie ihn vor Rückfällen nicht — der Anfang war doch gemacht. Das wachſende Glück ſeiner Häuslichkeit, die zarte Sorge der Frau, die Liebe der Tochter förderten die Klärung ſeiner Seele. Das Starre ſeiner Geſtalten löſte ſich, das Symboliſche vermiſchte ſich mit dem lebendigen Sein, die Wirklichkeit verklärte ſich poetiſch, die Fieberſchauer von Kälte und fliegender Hitze wichen einer milden Wärme — immer mehr verſchwand das Skelet in der blühenden Natur und der Leben und Tod überwindenden Kunſt, und gelang es ſeinen nächſten Schöpfungen dennoch nicht, trotz der feinſten Befolgung der theatraliſchen Geſetze, die ihm angeboren waren und von denen ihn nur ein falſches Nachdenken verſchlagen konnte, ſich die Bühnen zu gewinnen oder doch zu ſichern, ſo war es eben ein ſtehen gebliebener Reſt jenes Unlebendigen und darum Herzloſen, der dieſe bedauerliche Thatſache erklärt.

Beſonders um der „Agnes Bernauer" willen, die im Jahre 1851 entſtand, iſt das nicht genug zu beklagen. Wie friſch und behaglich giebt ſich hier das mittelalterliche Leben der deutſchen Stadt, wie feurig und waghalſig das Treiben der ritterlichen Jugend! Es iſt, als hätte Hebbel in ſeinem Herzog Albrecht alle Schwärmerei des Jünglingsalters nachgeholt — ſo leibhaft reißt er uns in den Strudel ſeiner Abenteuer und ſeiner Liebe. Und ihm gegenüber der kluge, verſtändige Vater, die nüchterne Staatsraiſon ſelbſt, in Fleiſch und Blut umgeſchaffen, und mit echtem Wohlwollen, mit uneigennütziger Liebe zu Sohn, Volk und Land gemiſcht. Die Proſa kann nicht poetiſcher, die Trockenheit nicht behaglicher, die Grauſamkeit nicht milder dargeſtellt werden — eine maßvoller abgewogene, in allen Gelenken feſtere, reifere Menſchenſchöpfung läßt ſich überhaupt nicht denken. Und doch — was ſoll uns dieſe Quinteſſenz menſchlicher Politik, wenn es ſich um den jammervollen Untergang des Engels von Augsburg handelt? Mögen doch Herzog Ernſt von München-Baiern, ſein Kanzler Preiſing und die Richter mit ihrem Emeran Nusperger zu Kalmperg an der Spitze, von ihrem Standpunkt immerhin Recht haben, wenn ſie, um die Thronfolge zu ſichern und dem Lande unabſehbare Verwirrungen und Kriege zu erſparen, das

holdeſte Menſchenleben dem Staatswohl opfern — aber wie kann der Dichter uns, den Zuſchauern, zumuthen, unter dem fühlbaren Eindruck ihres Todes Agnes' Gegnern beizutreten? Schreit nicht eine Stimme in unſrer Bruſt, daß es eine menſchliche Gerechtigkeit giebt, die höher ſteht als alle Politik, und hat das Kunſtwerk etwas anders zu thun, als dem Ruf der Natur Gehör zu verſchaffen? Man braucht jene Männer nicht zu verdammen, wenn man ſie vor einen Völkergerichtshof citirt, und man wird ihre Gründe anerkennen müſſen, auch wenn man ſich ſchaudernd von ihnen abwendet — aber da nun einmal Partei ergriffen werden muß, ruft uns jede Fiber unſers Herzens auf Agnes' und ihres Gatten Seite, und nur mit ſchmerzlicher Betroffenheit ſehen wir, daß dieſer ſelbſt ſich von dem ehrenwerthen Vater ſo bald umſtimmen läßt. Wie kann er das? Wenn er auf die Kunde ihres Todes hin wie einer der apokalyptiſchen Reiter durch's Land fährt, Brand und Verwüſtung im Geleite, wenn er bei jedem Schwertſtreich den Namen ſeiner unſchuldig gemordeten Gattin in die Lüfte ruft und den Schwur thut „Kein Geſchlecht in Baiern, hoch oder niedrig, das morgen nicht weinen ſoll" — dann ſtehen wir zu ihm, dann ſind wir die Seinen. Denn zu tief, zu tödtlich iſt er verwundet. Eine frömmere, keuſchere Ehe hatte ein Ritter ſeines Standes nie geſchloſſen, mit heißerer Gluth Niemand ſein Weib geliebt — und nun dies Ende? Es iſt unerträglich, und nur in offener Empörung gegen den Vater durfte dieſer Albrecht enden. An ſich iſt die Scene des alten und des jungen Herzogs meiſterlich geführt, wenn es auch ſcheinen will, als demüthige ſich der Fürſt am Schluß vor dem Sohne zu tief und ohne rechten Grund; eine gewiſſe Nachgiebigkeit will auch uns überkommen — aber wir erkaufen ſie mit einer fürchterlichen Ernüchterung, und überſehen wir das Ganze unbefangen, dann widerrufen wir unſer Schwanken. Und das um ſo heftiger, je deutlicher uns das Bild der ſchönen Baderstochter in die Erinnerung zurück kommt. Wie beſcheiden hat ſie ihr Glück begrüßt, wie ernſt, wie heilig liebt ſie ihren Gatten! Wie trachtet ſie ſo gar nicht nach den Gütern und Schätzen, die er ihr verſchwenderiſch in den Schooß ſchütten

möchte! Ein ſtiller Trauerſchatten lagert über ihr — ſie trägt ihre Schönheit wie einen Fluch. Ihre Geſpielinnen neiden und verwünſchen ſie, weil keine neben ihr beſtehen kann, und die Laſt ihrer Reize zieht ſie endlich in den Strom hinab. Sehr weiſe hat der Dichter ſie durch ihren ernſten Sinn von Anfang an auf den Ton der Trauer und des Todes geſtimmt, und wir würden ihr Ende vielleicht aeſthetiſch unmöglich genannt haben, wenn ſich der Lebenstrieb in ihr gar zu wild und qualvoll gegen ihre Henker aufgebäumt hätte. Aber kann eine Farbenharmonie, die ein Sujet erſt erträglich macht, es damit auch rechtfertigen? Die Tragik der Schönheit hat der Dichter darſtellen wollen und der Antigone hat er ſeine Agnes verglichen, weil beide, die eine mit ihrem ſittlichen Thun, die andre mit ihrem lieblichen Daſein einer unerbittlichen, zu längerer Dauer berechtigten Macht geopfert werden. Aber das iſt in Bezug auf die Sophokleiſche Tochter des Oedipus einfach unrichtig, denn das heiligere Geſetz iſt es, das Antigone beſchirmt, und der pedantiſche Trotz des Kreon unterliegt ihr ſittlich wie aeſthetiſch. Wenn Agnes aber dem Staate in der That zum Opfer dargebracht wird, der ſtärkeren und in ihrer Weiſe zweifellos zu längerer Dauer als eine ſchöne Menſchenblume berechtigten Macht — dann hat der Dichter nur vergeſſen, daß es über dieſe *längere* Dauer hinaus noch ein Reich von *ewiger* Dauer giebt, das der Natur, der Liebe, der Gerechtigkeit und Menſchlichkeit, und zu ihm hätten er und Herzog Albrecht ſchwören müſſen. Hebbel liebt es ja ſo ſehr, alle ſeine Menſchen von ihrem Standpunkt aus das Rechte thun zu laſſen — Herzog Ernſt thut es, nun mußte es auch ſein Sohn thun und eine tragiſche Verwicklung tragiſch endigen. Als er es vermied, verneigte er ſich zwar vor dem Staatsgedanken ſehr tief, aber unſrem liebevoll entzündeten Herzen muthete er ein eiskaltes Bad zu, von dem wir uns nicht wieder erholen können. Der Schluß zieht das ganze Drama unrettbar in ſeinen Ruin. Und daran ändert auch die Variante nicht viel, die Hebbel wieder einmal den Bühnen zu Liebe ſchreiben mußte. Wenn Herzog Albrecht, anſtatt ſeinem Vater auf dem Schlachtfelde zu begegnen, racheſchnaubend in den Kerker ſtürzt, dort von dem Kanzler

Preiſing erfährt, daß Herzog Ernſt ſeine Würde in ſeines Sohnes Hände gelegt und, wenn es ſein müſſe, entſchloſſen ſei, ſich ſelbſt zu entleiben, damit ihn nur der eigene Sohn nicht richte, dann wird das Bild des alten Fürſten arg entſtellt; und wenn der junge Herzog in Ohnmacht fällt und der Kanzler mit einem Blick zum Himmel ausruft „Verhüten konnteſt du dies Opfer, zu Schanden machen kannſt du es nicht“ — dann fehlt dem Drama wieder der rechte Schluß und ganz von fern dämmert doch dieſelbe ſchlimme Verſöhnung auf, die uns das Original verleidet. Nur Albrechts Tod im Rachekampf gegen die Mörder ſeines Weibes hätte das Werk geendigt, wie es enden mußte — die Geſchichte mochte dagegen proteſtiren wie ſie wollte. Otto Ludwig, der denſelben ſchwer lösbaren Stoff ſo oft umgeſtaltete, hat dieſen Ausgang in einem ſeiner vielen Bernauer-Dramen gewählt, und er hat wohl gethan. Nur ſo wird jeder Macht ihr Recht, der Staatskunſt und dem Herzen.

Ein andrer Grund iſt es, der „Gyges und ſein Ring“ (1854) der Bühne wohl für immer fernhalten wird. Rein dichteriſch betrachtet ſteht dies Werk unter den Hebbel'ſchen Schöpfungen auf einer faſt einſamen Höhe. Hat die ſchöne Wahrheit der Natur ſich in der „Agnes“ erquicklicher als ſonſt bei Hebbel ausgebreitet und durch alle Röhren des Dramas wärmend ergoſſen, dann hat ſich der Stil ſeiner Darſtellung und Rede im „Gyges“ zu einer marmornen Hoheit geläutert, die bewundernswerth ſein müßte, wenn ſie nicht hie und da noch archaiſtiſch gebunden wäre. Ein harmoniſches Geſetz hält die Leidenſchaften bezwungen, und wir ſagen uns nur, daß wir es noch höher verehren würden, wenn jene ſtärker walteten und wie in der „Iphigenie“ und dem „Taſſo“ unter der ſtrengen Zucht des Maßes heißer ſiedeten und ziſchten. Aber es iſt leider nicht zu verkennen, daß den drei Perſonen, die in dem Drama tragiſch auf einander ſtoßen, zu viel Reflexion in das Blut gemiſcht iſt, ſo daß zu theoretiſchen Erwägungen und Grundſätzen wird, was ſich im feurigen Drang der Gefühle hätte entladen müſſen. Die Umgeſtaltung der alten Fabel hat ihr die ſich ſelbſt erklärende Einfachheit genommen und den Stoff doch nicht moderner gemacht: im Gegentheil. Bei

Herodot laufen die Linien schnurgerade auf das Ziel los. Der König der Lydier zeigt seinem Günstling heimlich seine schöne Gemahlin hüllenlos — sie fordert Rache an dem Entweiher ihrer Ehre und stellt es dem Gyges, der in dem Handel der Verführte ist, frei, entweder selbst zu sterben oder den König zu tödten und den Thron mit ihr zu theilen. Gyges wählt das Letzte und Kandaules fällt. Es ist die anekdotische Einkleidung einer geschichtlichen Thatsache; es sind brutale Motive, die einer barbarischen Zeit entstammen, derb, aber verständlich. Erst später gesellte sich ihnen ein mystisches Moment: ein mit Zauberkräften begabter Ring, in dessen Besitz Gyges durch Zufall gerathen, der seinen Träger unsichtbar machen kann, und mit dessen Hülfe Gyges die Königin gewinnt und den König tödtet. Hebbel, seinem alten Triebe, mit dem Wunder zu spielen ohne sich doch gläubig in seine Tiefen zu versenken, nachgebend, steckte seinem Helden den Zauberring an die Hand und setzte seinem Drama zur Erklärung oder besser zur Entschuldigung dieses Verfahrens folgende Distichen voran:

„Einen Regenbogen, der minder grell als die Sonne
Strahlt in gedämpftem Licht, spannte ich über das Bild.
Aber er sollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schicksal
Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust."

Der Dichter hatte sich darüber wieder einmal getäuscht: in seiner scharfkalten und klaren Luft nimmt sich das Wunder wie eine Palme im Norden, wie eine Libelle im December aus; es dämpft die Sonne nicht — es wird von dem Klima des Stücks getödtet und liegt nun wie ein Räthsel in der fremden Umgebung. Aber nicht dies ist das wesentlichste Hinderniß des dramatischen und theatralischen Genusses. Das Hauptbedenken bietet das Problem und die Behandlung der Charaktere. Jenes ist und bleibt unserm heutigen Empfinden antipathisch. Sollten wir es aber verstehen, dann konnte es uns entweder nur naiv dargeboten werden oder mit der Färbung unsers jetzigen sittlichen Instincts. Ein Ehemann, der einen Dritten in das Schlafgemach seines Weibes führt, damit er sich an ihrem Anblick weide, begeht eine Schändlichkeit, die uns in Harnisch bringt — der Hebbel'sche

Kandaules aber ist ein edler Mann, der sich in einer mehr großmüthigen als leichtsinnigen Wallung einmal vergessen, der nach einigen begreiflichen Ausflüchten seine Schuld auf sich nimmt, von Gyges, den er liebt, begehrt, daß er ihn tödte, und der endlich im nothgedrungenen Zweikampf mit seinem Freunde gern fällt. Welch' ein Uebermaß von Unfreiheit! Leidenschaft, Wille, Entschluß und That — hier sind sie kein untrennbares Ganze. Kandaules thut, was er im Grunde nicht will, und allen Entschlüssen, die er faßt, hat ein Gegenmotiv die Schärfe schon genommen. So auch Gyges. Sein Inneres entzündet sich an dem Anblick der schönen, reinen Frau — aber er begehrt sie nicht; ebenso edel wie Kandaules bietet er diesem die Brust, wo der Quell des Lebens rauscht; er möchte ihm grollen und thut es doch nicht, weil er dem Priester gleiche,

„der dieselbe Flamme,
Die ihn durchlodert, zu des Gottes Ehre
Auch in der fremden Brust entzünden möchte."

Er stellt sich dem König zum Zweikampf, eben so getheilten Herzens wie dieser, und er tödtet seinen liebevollen Gegner. Mit der Königin, deren Ehre er widerwillig gerächt, tritt er vor den Altar, aber er will zum Mindesten erst die Feinde zerschmettern, die das Land bedräuen, denn

„Wenn du gesehen hättest, wie er schied,
So würdest du den Schauder heilig halten,
Der mir verbeut auch nur dein Kleid zu streifen,
Bevor ich das für ihn gethan! Wem bot
Die reiche Welt so viel, wie ihm, und doch
Ging er hinaus wie Andere hinein."

Das sind lauter stumpfe Regungen. Edelmuth und Pflicht ersticken das Feuer der Leidenschaft und erschlaffen die Sehnen des Willens.

Am Weitesten klaffen aber die Strebungen in der Seele der Königin auseinander. Sie zürnt ihrem Gemahl, der sie den Augen des Fremdlings so frech zur Schau gestellt — aber so wenig hämmert ihr die Ehre im Blut, daß sie auf Gyges' Versicherungen von dem trefflichen Sinn des Kandaules erwidert:

„Wenn er so edel in das düstre Reich
Hinunter stieg, wo Keiner sich auf's Neue
Mit Schuld befleckt, so werde ich ihm gern,
Und wär's auch auf der Schwelle schon, begegnen,
Ja ihm mit eig'ner Hand vom Lethe schöpfen
Und selbst verzichten auf den sel'gen Trunk."

Dem Jüngling, der sie, wenn auch immer auf des Königs Drängen, in ihrer Nacktheit belauscht, sollte diese keuscheste der Frauen, die ihre inneren Gemächer schamhaft nie verläßt — so sollte man denken — nicht in die Augen blicken mögen. Aber sie thut es doch, sie unterscheidet weislich zwischen seiner geringen und der großen Schuld ihres Gatten, sie grollt ihm nicht im Mindesten, ja sie lobt ihn sogar: „Du denkst so edel". Aber dennoch liebt sie ihn nicht, und wenn sie ihm gebeut „Du mußt ihn tödten" — und hinzufügt „Und ich — ich muß mich dir vermählen", dann spricht die Leidenschaft weder dort noch hier. Du mußt! ich muß! Es sind theoretische Gründe, aus denen ihr Handeln fließt. Ein kategorischer Imperativ bestimmt sie, nicht ihr Herz. Die Keuschheit ist bei ihr zur Marotte geworden. Und doch umfließt die Gestalt dieser Rhodope in den ersten und letzten Scenen ein so milder Zauber! Doch glaubte ein jetzt vergessener Dichter, der Freund Immermanns, Friedrich von Uechtritz, Hebbel um ihretwillen den Frauenlob jener Tage nennen zu müssen. Gewiß. Sie ist ein meisterliches Gebilde, so lange sich ihr fremdartiges Wesen nur exponirt. Wie ein Mondesschatten wandelt es mit ihr, wohin sie geht, wie vom tiefsten Schwarz hebt sich ihr bleiches Antlitz ab. Und erhaben und ergreifend wirkt sie, wenn sie, in ihrer äußeren Ehre gereinigt, vor Hestias Altar sich den Dolch in die Brust stößt. Aber wenn der eigentlich dramatische Proceß beginnen müßte, rückt sie uns noch ferner als Kandaules und Gyges. Wir hören, in wechselnder Modulation, Erörterungen über Pflicht und Ehre, aber wie die Charaktere sich nicht ganz und selbstthätig geben, fördern sie auch keine dramatische Ver- und Entwicklung zu Tage. Wir wohnen einer Verhandlung bei, aber wir erleben keine Tragödie. Ein entlegenes Problem in undramatischer Behandlung. In letzterer

Beziehung gleicht der „Gyges“ der „Julia“, der er in jeder andern Beziehung so unendlich überlegen ist. Ein Aeginetenleib neben einem Wiener „Krampus“!

Hafteten aber der „Bernauer“ und dem „Gyges“ auch noch Reste der Cardinalfehler an, die Hebbels Schaffen so oft verderbt hatten — was er mit ihnen gewonnen, war doch so unendlich viel, daß er es wagen konnte ein Reich zu betreten, das alles Höchste forderte, was er bis jetzt erreicht oder gestreift. Ein alter Jugendtraum wurde ihm lebendig, ein Spiel der Gedanken wurde zur That: er ging an die dramatische Gestaltung der „Nibelungen“. Hier mußte die Naivetät sich mit der Erhabenheit, die Natur mit dem größten Kunststil verbinden, das Nationale zum Uebermenschlichen werden — der Prophetenlaute der „Judith“, des scharfen Realismus der „Maria Magdalena“, der natürlichen Wärme und des blonden Deutschthums der „Genoveva“ und der „Agnes“, der Herbheit der „Mariamne“, der reinen Plasticität des „Gyges“ bedurfte er hier — und dazu stellte sich ihm das Mythische in den Weg, das ihm so oft zum Verhängniß geworden. Konnte das Widerstrebende bezwungen, das Getrennte vereint werden? Konnte ein so einzigartiges Werk gelingen? Keine Speculation — der frische Gestaltungstrieb pflanzte ihm den Muth in's Herz, und mit Begeisterung ging er im October 1855 an die Arbeit. Andre Bilder traten ihm dazwischen. „Man kann sich auf's Dichten so wenig vorbereiten wie auf's Träumen“ schrieb er in sein Tagebuch, und sein herrliches Epos „Mutter und Kind“ entstand. Aber dazwischen reiften Siegfried und Chriemhild still zum Leben heran, mit dem edelsten und reinsten Mark seines Genius genährt.

Die deutschen Theater besaßen damals schon ein Nibelungen-Drama, das Product eines schnellfertigen Scribenten, der vor keinem Stoffe, auch vor dem größten nicht zurückschreckte. Es war Raupachs „Nibelungen-Hort“. Den nicht talentlosen, aber oberflächlichen, sentimentalen und gezierten Schriftsteller kennt man heutzutage, seitdem seine „Schleichhändler“, sein „Zeitgeist“ und selbst seine „Schule des Lebens“ von den Bühnen verschwinden, fast nur noch aus Platens entrüsteten Parabasen, und sein

Chriemhilden-Drama ist dem heutigen Deutschland nicht mehr als eine Mythe. Hätte es aber auch nicht das geringste eigene Verdienst — so forderte es doch unsern Dank, denn nach den schönen Prologworten, die Hebbel seinen „Nibelungen“ voranschickt, war es eine Aufführung des Raupach'schen Stückes mit Christine als „Chriemhild“, die seinen Vorsatz, den Stoff zum Drama umzuschmieden, entzündete. Der Aerger über Tiecks „Genoveva“ half die „Genoveva“ Hebbels mitschaffen — der Raupach'sche „Hort“ ließ die „Nibelungen“ entstehen, und leise und unmerklich zeichnete der Routinier, der die Bühne kannte, dem großen Dichter hie und da auch die äußeren Wege vor, die er seine Gestalten wandeln ließ.

Raupach beginnt seine Tragödie mit einem Vorspiel wunderlicher Art. Der Zwergenkönig Eugel, der Hüter des Nibelungenhortes, sieht einen Starken nahen, der eine Königstochter im Arme trägt, die er aus der Haft eines Drachen (Fafners) befreit hat. Der Besieger des Wurmes ist Siegfried, die Königstochter Chriemhild. In der wilden Berggegend, in welcher die Scene spielt, finden sich nach kurzem Sträuben der Jungfrau, das naiv sein soll, aber kokett wirkt, die Herzen der Beiden zusammen, und sofort entschließt sich der Held aus Niederland auch, nach Worms zu reisen, um Chriemhild von ihrem Bruder Günther (wie Raupach schreibt) zum Weibe zu begehren. Diese Reise wird jedoch überflüssig, denn eben als der kleine dienstbereite Eugel Siegfried über die Bedeutung des Hortes, den er dem Ungeheuer abgenommen, über die Nebelkappe, das Drachenblutbad, kurz über alle mystischen Voraussetzungen des Dramas aufgeklärt hat, erscheint Günther, der auf der Suche nach der Schwester „Jahre lang Gebirg und Wald durchzogen“, mit Hagen, Volker und seinem Troß. Stehenden Fußes wirbt Siegfried, stehenden Fußes erklärt Günther seine Absicht, Brunhild von Isenland als Weib heimzuführen und ohne Besinnen erbietet sich Siegfried, ihm mit den neu gewonnenen Zauberkünsten zu helfen. Der Pakt wird in aller Hast geschlossen, und das Vorspiel könnte zu Ende sein, wenn nicht Eugel noch in einem Monolog, der an den Chor der „Braut von Messina“ und an die Schiller'sche

Umgeſtaltung der Macbeth-Hexen zugleich erinnert, ſeiner böſen Ahnung Luft machen müßte.

Was nun folgt, begreift in fünf Acten die ganze Nibelungentragödie von Günthers Landung auf Iſenland bis zum Untergang des Burgundengeſchlechts. Selbſtverſtändlich geht es dabei ohne die ärgſte Ueberſtürzung nicht ab. Doch bleibt die erſte Hälfte des Dramas davon noch am Eheſten frei und in ihr entwickelt ſich faſt Alles in der nämlichen Scenenfolge, die wir bei Hebbel kennen. Auch ſonſt fehlt es an offenbaren Anklängen nicht. Wenn Brunhilds Dienerin Sirith mit anderen Frauen den Kampfſpielen ihrer Herrin und der fremden Recken zuſchaut, dann finden wir darin das Vorbild der gleichartigen Scene Utens und Chriemhilds bei Hebbel, und von ganz der nämlichen Architektur ſind bei beiden Dichtern der Streit der Königinnen vor dem Münſter, Hagens peinliches Gericht über Siegfried, Chriemhilds Bitte an Hagen, ihren Gemahl zu beſchützen, und die Preisgebung des Geheimniſſes ſeiner Verwundbarkeit. Dafür geht Raupach in der Charakteriſtik Chriemhildens und Siegfrieds ſeinen eigenen böſen Weg. Siegfried iſt es, der bei ihm dem Burgundenkönig geradezu anträgt, auch die letzte entſcheidende Bändigung Brunhildens in der Brautnacht für ihn zu vollbringen — im geraden Gegenſatz zu dem Helden Hebbels, der die „dreimal heilige Natur“, ſchon bei dem Gedanken zuſammenſchaudernd, anruft und keine Worte dafür findet, wie die von ihm geforderte und leider nothwendige That „ihn widert“. Wie leichtfertig erſcheint dagegen der Raupach'ſche Recke! Wenn Hebbels Siegfried in großartiger Wahrhaftigkeit auch nicht die kleinſte Lüge zu ſtammeln vermag, und es eben die unverfälſchte Ehrlichkeit und Echtheit ſeines Weſens iſt, die ihm das ſchlimme Geheimniß entreißt und ihn dem Mordſpeer des Tronjers überliefert, ſo plappert der Raupach'ſche ſeiner zürnenden Frau, die wiſſen will, was es mit dem Gürtel, den ſie gefunden, für eine Bewandtniß habe:

„Sei gut, mein Lieb! Was iſt es denn nun weiter,
Wenn dieſer Gürtel nicht zum Schatz gehört?
Sieh, wenn man ſo auf Abenteuer geht,

Trifft man mit mancher hübſchen Maid zuſammen,
Und wenn man weiter geht, ſo nimmt man wohl
Ein Angedenken mit, ein Fingerlein,
Ein Armband, eine Spang', ein Löckchen Haar.
So iſt's auch mir ergangen, meine Traute,
Bevor ich dich geſehen und geliebt."

Noch gewöhnlicher aber wird Chriemhild in dieſem „Nibelungen-Hort". Denn nicht nur, daß ſie in begreiflicher Eiferſucht den Gatten der Untreue zeiht und ſich ſagt, er liebe ſie nicht mehr, weil ſie ihm inzwiſchen einen Knaben geboren habe; nicht nur, daß ſie ſich, von Brunhild gereizt, ſoweit vergißt, dieſer triumphirend ihr ganzes Elend in's Geſicht zu ſchleudern — ſie bleibt bei Raupach mißtrauiſch und boshaft, auch wenn der erſte Affect verflogen iſt. So undelicat wie möglich ſagt ſie ihrem Gatten, als dieſer endlich die Wahrheit bekannt, in's Geſicht „Das war bei Nacht!" und als er erwidert „Bei düſtrem Ampellicht", fragt ſie „Ihr wart allein?", um auf Siegfrieds wahrheitsgetreue Antwort „Dein Bruder war zugegen" loszubrechen:

„Hei! wer das glaubte! Wie nur hätte ſie
Es nicht gewahrt, daß ſie mit Zweien kämpfe?
Ich ſchwör's, ihr wart allein, und wer den Gürtel
Ihr hat geraubt, der hat auch mehr gethan."

Aber nicht genug damit. Denn ſelbſt auf Siegfrieds ſtrenge Rede „Ei ſchäme dich! ich ſage dir Nichts mehr" beharrt ſie bei ihrem häßlichen Verdacht:

„Schon gut! Ich weiß, was ich zu denken habe:
Ich ſchwör's, ihr wart allein, wart ganz allein,"

und das wiederholt ſie unbekehrt noch ein drittes Mal. Um ſo widerwärtiger iſt es dann, wenn ſie plötzlich einlenkt, ſchmollt und ſchmeichelt und ihren Drachentödter wie ein Kind am Gängelband leitet.

„Du biſt ſo lieb,
So gut und freundlich, daß wohl nie auf Erden
Sich eines beſſern Manns ein Weib gerühmt"

verſichert ſie, und er:

„Sei Erz der Sinn, die Schönheit wird ihn beugen.
Sie bat ſo ſüß; ein Stein nur konnte ſchweigen."

Auch als sie den Streit mit Brunhilden schon ausgefochten, versöhnt die „wackre Zungenheldin", wie Siegfried selbst sie nennt, den Gemahl mit ein paar Süßigkeiten. Er will sie lehren „die weißen Zähne hübsch zusammenhalten, wenn ihre Zunge böse Lust befällt", sie aber schwärmt von ihrem Büblein, das des Vaters „nächtlich blaue Augen" hat, und Siegfried ist beruhigt und entzückt. Einer so ordinären Natur durfte man es freilich zutrauen, daß sie nicht daran dachte, die Beleidigung, die sie ihrer Gegnerin öffentlich zugefügt, je ernstlich zu bereuen. Ein „Doppelweib" hat sie Brunhilden vor dem Münster geheißen; sie hätte längst wissen können, wo die Wahrheit lag; als aber die Rache über Günther und sein Haus in Flammen zusammenschlägt, als Etzel gebietet, Brunhildens kleinen Sohn in den Rhein zu schleudern, weil man ihn den Erben des Reichs der Burgunden heiße, da lacht Chriemhild höhnisch auf und ruft der Verzweifelten zu:

„O nein! das nicht. Unecht ist er geboren,
Nicht meines Bruders, meines Gatten Sohn.
Laß sie's gestehn, daß er ein Bastard ist;
Wenn sie's gesteht, so laß den Knaben leben."

So hat sie „Nichts gelernt und Nichts vergessen".

Es versteht sich, daß diese Erniedrigung des Helden und der Heldin das ganze Drama verderbt. In allen Nibelungentragödien, heißen ihre Dichter nun Geibel, Dahn, Wilbrandt oder Siegert, hat mich Chriemhildens Loos immer noch auf das Tiefste erschüttert, so tief, wie in unsrem großen Nationalgedicht. Was bedeutet ihre geringe Verschuldung gegen den furchtbaren Jammer, den sie erleiden muß! Und wer will sie anklagen, wenn sie, um den Tod des geliebtesten, herrlichsten Mannes zu rächen, zum letzten äußersten Mittel greift und Feuer und Schwert gegen die Mörder aufbietet, die ihr das Recht so beharrlich verweigern? Sie muß thun, was sie thut, wenn sie anders dem Hort der Welt die Treue bewahrt hat. Die Lücke, die sein Fall in den Erdball gerissen, kann nur mit den furchtbarsten Opfern ausgefüllt werden. Und da hilft keine Moral und kein christliches Bedenken. Wild verlangen das tödtlich verletzte Herz und die beleidigte Gerechtig-

keit Sühnung für den ungeheuren Frevel. Man verſteht ſie ſelbſt dann noch, wenn ſie den Bruder erſchlagen läßt um dem Tronjer die feſt verſchloſſenen Lippen zu löſen, wenn ſie, abermals betrogen, zu guter Letzt auch Hagen ſeinen Lohn giebt, und wenigſtens ich möchte dem alten Hildebrand, der ſie in Stücke haut, gern in den Arm fallen! Raupachs Chriemhild aber — wie gleichgültig iſt ſie, wie kalt läßt ſie uns, wenn wir uns nicht über ſie ärgern. Sie treibt es nicht ſo weit, wie die Chriemhild des Epos und der andren Dichter: denn Gerenot und Giſelher fehlen bei Raupach, und der herrliche Rüdeger iſt bei ihm nur ein Name, nicht der Träger jenes furchtbaren tragiſchen Conflicts. Trotzdem alſo dieſe ſchuldloſen Opfer ihre Seele bei Raupach nicht belaſten und ſie es nur mit Günther, Hagen und einigen unbedeutenden Andern hat, thut ſie uns dennoch ſchon zu viel. Eine andere Chriemhild darf Alles fordern — der Raupachſchen mißgönnt man ſelbſt die ſchuldigen Häupter. Warum aber? Doch nur, weil ſie ſelbſt ſchuldiger und jedenfalls niedriger als alle andern iſt. Sie hat uns das Herz nicht entzündet, wir lieben ſie nicht, wir achten ſie gering — und darum dünken uns Günther, der bei Raupach ein edler Mann, und Hagen, der die Treue ſelbſt iſt, zu koſtbar, daß ſie ihrer Rache fallen dürften, zu koſtbar ſelbſt als Sühnopfer für einen Siegfried.

Auch mit dem Mythus weiß Raupach nicht aus noch ein. Er iſt nur ein wunderlicher Hokuspokus, um den ſich kein Hauch ahnungsvollen Schauers lagert. Vollends für das magiſche Band, das Brunhild und Siegfried verknüpft, hat er kein Verſtändniß gehabt — man darf kaum ſagen: haben wollen. Wenn ſeine Brunhild Chriemhild haßt, dann thut ſie es nur, weil ſie ihr die Morgengabe Siegfrieds, den Nibelungenſchatz, beneidet, mit deſſen Schmuck ſich die Eitle behängt, und ſie vergleicht ſie einem „Prachtroß“. Wenn Raupachs Brunhild den Gatten bittet, Siegfried ziehen zu laſſen, dann thut ſie es wiederum nur, um von Chriemhilden Nichts mehr zu ſehen und zu hören, die von Volk und Hofgeſind geehrt wird, weil ſie „dreimal mehr geben kann“ als ihre Rivalin. Und wenn dieſe endlich auf Siegfrieds Tode beſteht, dann hat ſie dabei keinen andern Gedanken als den, daß

jener es ist, der ihren Sohn in den Verdacht des Bastardthums gebracht, mit wie schwerem Eide er sich auch von der Anklage gelöst haben mag. Also nirgends eine Spur der verborgenen Neigung, die in die tiefsten Tiefen der Natur und in die letzten Gründe unsrer Göttersage hinunterreicht. Darum kümmert es sie auch nicht, als der Herrliche von Hagens Hand fällt — wie ihre Liebe nicht in Rache, so schlägt ihr Rachedurst nicht in Verzweiflung gegen sich selbst um. Sie ist froh, daß es so gekommen wie sie gewollt, und sie grollt dem Tronjer einzig und allein darum, daß er den Nibelungenhort in den Rhein versenkt, anstatt ihn ihr auszuliefern, und Siegfrieds Sohn an den Hof des Großvaters geschickt hat ohne zugleich die Mutter mitzusenden. Im Uebrigen wird sie Günthers ehrsame Frau und eine gute Mutter ihres Prinzen, zwar etwas wild und leicht gereizt, aber aller Größe baar. So wäre denn wenig Freude aus dem Stück zu gewinnen, wenn nicht ab und an der in der Regel schlotterige und phrasenhafte Jambus sich straff und charakteristisch verdichtete und einen Ausdruck gewönne, der den Männern und Frauen des Nibelungenkreises wohl zu Gesichte steht. Leider aber: solche Freuden sind selten.

So schwach aber Raupachs Tragödie ist, so durfte sie dennoch nicht mit Stillschweigen übergangen werden, schon um der Anregung willen nicht, die sie Hebbel gegeben. Wie ein Kenner und vertrauter Freund des Dichters in der „Allg. deutschen Biographie“ behaupten kann: Niemand vor Hebbel habe sich der überwältigenden Aufgabe unterzogen, „den ganzen dramatischen Schatz des Nibelungen-Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen“, ist darum nicht recht zu verstehen, denn einen solchen Versuch hat Raupach, wie wir sehen, allerdings (und vor ihm in seinem „Sigurd“ mit engerer Anlehnung an die „Edda“ bereits Fouqué) gemacht, und wie er ihn bestanden, ob schlecht oder gut, thut für jene Behauptung Nichts zur Sache. Die Thatsache bleibt, daß unsrem Dichter „neben dem gewaltigen Schöpfer unsres National-Epos“ (Hebbels eigene Worte) auch jener theatralische Schwächling in etwas Bahn und Richtung gewiesen hat. Daß auch Raupach in den Hauptzügen nicht viel mehr zu thun hatte, als dem mittel-

alterlichen Dichter zu folgen, leuchtet freilich ein, denn der Stoff, im Urgedicht von einer riesenhaft-dramatischen Größe, trägt auch in der Vereinfachung und Vermenschlichung des Epos immer noch fast typische Züge des Dramatischen und Tragischen, und trotz des Mißverhältnisses in der Composition des Gedichts, trotz so vieler Dunkelheiten und Halbheiten heben sich seine scharfen felsigen Zacken klar und scharf aus dem epischen Wogenschwall. Hebbel durfte also wirklich von sich sagen, daß er mit schuldiger Ehrfurcht für die Intentionen des Epikers diesem „auf Schritt und Tritt zu folgen, so weit es die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form irgend gestattete" als Pflicht und Ruhm zugleich angesehen habe; denn „alle Momente des Trauerspiels seien durch das Epos selbst gegeben" und seine Aufgabe habe nur darin bestanden, „sie zur dramatischen Kette zu gliedern und poetisch zu beleben, wo es nöthig war." Daß er dem Dichter des Nibelungen-Liedes dabei zugleich den vollsten Kranz der Bewunderung für die „künstlerische Weisheit" zu Füßen legte, mit welcher er den mystischen Hintergrund seines Gedichts von der Menschenwelt abgeschnitten, kann man verstehen, obwohl dies Lob in der Anwendung Hebbels nicht überall zutrifft. So ist z. B. die Behandlung des Verhältnisses Brunhildens zu Siegfried bei dem epischen Dichter, statt die Frucht überlegener künstlerischer Erwägung zu sein, offenbar nur der Nothbehelf der Unklarheit, die von der alten Mythe nicht genug weiß um sie zu begreifen und die sich nun mit der Einordnung einiger Reste in das dichterische Ganze begnügt, ohne sie zu verarbeiten und auszugestalten. Von Siegfrieds Vermählung mit Brunhild hat der Epiker keine Ahnung; hätte er sie aber mit Fleiß ignoriren und die Neigung der Walküre zu dem Besieger des Drachen nur durch den voreiligen Gruß bei seiner Ankunft mit Gunther und dessen Mannen andeuten wollen — warum unterblieb dann die Verfolgung dieses tiefen Conflicts, nachdem Siegfried für Brunhilds beleidigte Ehre im Odenwald sein Leben verhaucht hatte? warum verschwindet Brunhild mit dieser Krisis völlig aus dem Gedicht? Das konnte kein künstlerischer Wille mehr, das konnte nur noch Rathlosigkeit und Unkenntniß der heißen Quelle sein, die im Lauf

der Jahrhunderte verschüttet und mit ritterlichem Rüstzeug verbaut war.

Gerade an dieser Stelle hat Hebbel denn ja auch eingesetzt, wohl wissend, daß das Drama, das Bühnendrama, mit bloßen Keimen und Andeutungen nicht ausreiche, und weit tiefer, als vor ihm Geibel in seiner „Brunhild" hat er in den alten Sagenschatz zurückgegriffen und sich von der „Menschenwelt" entfernt. Nach ihm ist Siegfried, nachdem er seine Abenteuer mit den Nibelungen und dem Drachen bestanden, den Balmung und den Hort, die Tarnkappe und den hörnernen Panzer seines Leibes erkämpft und vogelsprachekund geworden, nach Isenland an den flammenden See und die bläulich schimmernde Burg gekommen. Dort hat er Brunhild im Kreise ihrer Jungfrauen gesehen, ungerührt von ihrer Schönheit, und weil er fühlte, daß er nicht werben konnte, ist er auch ohne zu grüßen heimgekehrt. Brunhild aber und ihre alte Magd wissen sich das Verglimmen des Sees, der nur vor dem Ueberwinder Fafners erlöschen sollte, nicht zu deuten, und in den Geheimnissen ihres Daseins versinken sie — und wir. Denn in all den mystischen Enthüllungen von Brunhilds überirdischer Geburt, von ihrer Zukunft und ihrem unsterblichen Leben zuckt kein Funke menschlichen Interesses, und wenn wir, die *Leser*, von dem dichterischen Gehalt und Glanz dieser Particen ergriffen werden, so wissen wir doch als *Zuschauer* im Theater mit ihnen *gar* Nichts anzufangen; ja wir sagen uns, daß der Dramatiker, der ja den mittelalterlichen Dichter so begeistert preist, weil er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von Riesen und Zwergen, Nornen und Walküren seine volle Freiheit gelassen, wohl gethan hätte, gerade da, wo dieser versagt, statt mythischer *menschliche* Motive in sein Werk einzuführen, menschliche Motive, die wir verstanden und die uns bewegt hätten, anstatt den mythischen Apparat noch zu verstärken und dadurch die dramatische Sympathie zu schwächen. Hier liegt ein Dilemma, dem Hebbel und fast alle übrigen Dramatiker verfallen sind. Auf der einen Seite lockten die dramatischen Gipfel im Epos und es mußte den Tragiker reizen, sie herauszuheben und die Gestalten, die so voll von menschlicher

Leidenſchaft auf der epiſchen Fluth trieben, auf ihre eigenen Füße zu ſtellen — auf der andren aber war das Mythiſche von dem Stoffe gar nicht völlig zu trennen, wenn dieſe Menſchen nicht aufhören ſollten, Nibelungen-Recken und -Frauen zu ſein. Ein Siegfried, der keinen Lindwurm erſchlagen, iſt kein Siegfried mehr. Nun ſtört dieſe Verbindung des Mythiſchen und Menſchlichen im Epos aber keineswegs; aus ſeinem Strom durften ſich die wunderlichſten Gebilde neben den einfachſten erheben, denn er ſelbſt verbindet ſie und ſichert uns das Gefühl der Einheit. Ja, es iſt, als wären dieſe Gebilde ganz erſt das, was ſie ſein ſollen, wenn ſie von dem rauſchenden Ton der Erzählung umwallt ſind; ſie gehören ins Epos, wie die Adler in die Luft und die Schwäne auf den Weiher. Nimmt man ſie aus ihrem Element, dann verlieren ſie wohl ihre Lebensbedingungen nicht, aber es fehlt ihnen etwas, wenn wir ſie ſo deutlich vor uns ſehen, auf demſelben Boden, auf welchem auch wir ſtehen. Um den Adler muß die blaue Luft, um den Schwan die Welle fließen. Dort ſind ſie ganz das, was ſie ſein müſſen. Und iſt nicht der Strom des epiſchen Geſanges dieſen Elementen vergleichbar? Umhüllt nicht auch er die Geſtalten mit einem weichen Duft und Fluidum, ſo recht geeignet, uns auch das Myſtiſche und Zaubervolle zu vermitteln. Sein Weſen iſt das Verhüllen der Contouren. Im Charakter des Epos liegt das Dämmerhafte, das Helldunkel, das clair-obscur. Was uns das Drama in ganzer, ſchonungsloſer Deutlichkeit zeigt, weil es die Menſchen nur durch ſich ſelbſt exponiren läßt, das verſchleiert das Epos, und eben darum iſt es ungleich berufener uns in die Welt der Wunder einzuführen als das Drama, und ohne Gefahr zu laufen, das eine durch das andre zu beeinträchtigen, Menſchliches und Mythiſches zu vermiſchen. So ſcheinen denn die Frage nach der Dramatiſirung des epiſchen Nibelungenſtoffes und die nach der Verwerthung des Mythiſchen im Drama zwar anfänglich Nichts mit einander zu ſchaffen zu haben, und doch ſtellt es ſich heraus, daß ſie allerdings verwandt ſind. Es iſt durchaus verſtändlich, daß die außerordentlichen dramatiſchen Vorgänge im Nibelungenliede den Dichter drängen, ſie vom Epos loszulöſen — geſchieht es aber und haben wir dann,

auch bei der vollkommensten dramatischen Darstellung, das Gefühl, daß diesen theuren Gestalten nunmehr ein Undefinirbares fehle, dann dürfen wir es ohne Täuschung damit in Verbindung bringen, daß eben diesem Dramatisch-Menschlichen zu viel Episch-Mythisches beigemischt ist, was für das Drama nicht taugt. Es liegt nicht so schlechthin nur an der epischen und dramatischen Form. Es kann erzählende Dichtungen geben, die sich ganz ins Dramatische umsetzen lassen, und Dramen, die besser Epen geblieben wären. Am epischen und dramatischen Wesen liegt es, und bei der Zwieschlächtigkeit des Nibelungenstoffs, der Beides ist, aber Beides unauflöslich, wird das Dramatische in ihm nie ohne Schaden von dem Epischen getrennt werden.

Ein gröberes Argument, das eben darum auch stark überzeugt, läßt sich aus dem Wesen des Theatralischen gewinnen, und jede Aufführung der „Nibelungen" kann es liefern. Mehr noch als das nicht dargestellte Drama verdeutlicht und begrenzt die Bühne die Gestalten und Motive. Je mehr sich der Dichter nun aber bemüht, das Menschliche in seinen Helden zu betonen und je mehr ihn sein guter Geschmack verhindert, sie auf dem Podium etwas Uebermenschliches vollbringen zu lassen — desto ungläubiger werden wir bei jedem Bericht, den wir von den unerhörten Thaten, die diese Menschen hinter der Scene begehen, erhalten. Wie? dieselben Männer und Frauen, die wir in unsrer Gestalt und Größe auf dem Theater handeln sehen und mit unsrer Zunge reden hören, werfen hinter den Coulissen mit mannshohen Felsblöcken wie mit Kieseln um sich und springen ihnen mit einem Satze dreißig Fuß weit nach? sie glauben einen Wall zu ersteigen und finden, daß es ein Drache ist, durch dessen Fleisch sie sich „wie durch ein felsiges Gebirg" mit dem Schwerte hauen müssen? Wir schütteln den Kopf darüber und sagen: das ist unmöglich. Sehen wir es auch nicht mit Augen vor uns — wir werden doch angeregt, die leibhaften Darsteller mit den Thaten zu vergleichen, die ihnen zugeschrieben werden, und wir erklären sie lächelnd für unverschämte Renommisten. Also wäre das Wunderbare aus dem Drama und von der Bühne ein für alle Mal verbannt? Gewiß nicht, und man braucht nur an Richard Wagners „Ring des

Nibelungen", an seinen „Lohengrin" und „Tannhäuser" zu denken, um die Spur des Richtigen zu finden. Auch Wagner stellt das Mythische dicht neben das Menschliche — aber wenn uns die Ankunft des Gralsritters auf dem Schwanenwagen anstatt uns zu verwirren und zu befremden auf das Tiefste ergreift und alle mystischen Kräfte und Ahnungen in uns weckt und entzündet, so ist diese Wunderwirkung der Musik zu danken, die allein schon durch ihr Element, den Ton, ekstatisch aufregt und noch in viel höherem Grade als der Fluß der epischen Erzählung das Ferment darstellt, das die ganze Stoffwelt durchdringt, erhebt und trägt, und eben dadurch, daß sie sie von dem Boden der Wirklichkeit entfernt, unsrer Phantasie um so viel näher rückt. Man denke sich aber die Musik fort und frage sich, ob es dann noch möglich sein würde, dem Helden, der vom Montsalvatsch herabkommt um Elsa von Brabant zu beschirmen, unverfälschten Glauben entgegenzubringen? Keinem Dichter, auch dem genialsten, möchte ich rathen, Aehnliches zu versuchen. Wohl giebt es transscendente Dinge auch im gesprochenen Drama, und eine besondre Traumseligkeit der dichterischen Empfindung und Rede, wie die höchste Symbolik der Darstellung kann sie uns nahe bringen. Aber Gott Vater, Engel und Teufel sind keine „Wunder" im Sinne der Siegfriedsthaten und des Lohengrin-Gefährts. Es sind Vorstellungen, die mit dem Leben des Volkes auf das Engste verwoben sind, Bestandtheile, ja Bedingungen seines Daseins, die aesthetisch auch von denen anerkannt werden, die dogmatisch mit ihnen Nichts anzufangen wissen. Der „Faust", die „Jungfrau", „Käthchen von Heilbronn" fordern keine Zugeständnisse von uns, die wir künstlerisch weigern müßten, und der Macht des Göttlichen oder Diabolischen trauen wir mehr als unsrer armen schwachen Kraft zu. Aber vor unsren Augen dürften sich auch mit über- oder unterirdischer Hülfe die Menschen nicht aller Dinge erdreisten, und der Unterstützung der Musik können in der Darstellung werden Elfen noch Hexen entbehren. Immer aber sind wir doch bereiter, das menschlich Unmögliche im Drama und auf der Bühne dann zuzugestehen, wenn seine Ursache außerhalb der irdischen Bedingungen zu suchen ist, als im Menschen oder dem menschlich ge-

ſtalteten Halbgott. Es iſt theatraliſch nicht ungefährlich, daß Jeanne Darc vor unſren Augen die ſchwerſten Ketten zerreißt, und wir würden dieſe Kraftproduction in die Jahrmarktsbude verweiſen, wenn wir uns nicht ſagten, daß nicht die zarte Jungfrau, ſondern die göttliche Macht in ihr das Wunder wirkt — und auf das Wunder und den Glauben iſt die ganze Dichtung gebaut. Ungenießbar würde die Scene aber trotzdem ſein, wenn es der Dichter nicht verſtanden hätte, unſre Seele ſo zu erregen und zu ſtimmen, daß ſie ſich, von ihm beflügelt, ins Reich des Ueberirdiſchen zu erheben willig wäre — und eben dieſe romantiſche Grundſtimmung der Darſtellung, die bis zu einem gewiſſen Grade den Zauber des muſikaliſchen Tones zu erſetzen vermag, beſitzt Hebbel gar nicht. Keine maleriſchen Halbſchatten umlagern ſeine Geſtalten, keine muſikaliſchen Wellen umtönen ſie — im allerhellſten Sonnenlicht, auf das ſchärfſte ausgemeißelt, echt plaſtiſche Gebilde, ſo ſtehen ſie vor uns, nichts Verborgenes und Geheimnißvolles iſt an und in ihnen, und wir glauben ihnen Nichts, als was ſie nicht ſichtlich mit den Kräften vollbringen, mit denen wir ſie vor uns ſehen. Es iſt ein uralter Glaube, daß die Wunden eines Erſchlagenen zu fließen beginnen, wenn der Mörder ſich dem Leichnam nähert. Auch Hebbel hat ihn im Schlußact von „Siegfrieds Tod“ verwerthet. Wenn Hagen Tronje an den Sarg tritt, quillt das rothe Blut hervor. Zwar hat der Dichter uns abſichtlich im Unklaren darüber gelaſſen, wie er das grauſige Zeichen gedeutet wiſſen will, und vermuthlich iſt er ſelbſt es, der aus Frau Utes Munde recht realiſtiſch ſpricht: „Das iſt nur die Natur, die ſich noch einmal regt.“ Aber der fromme Kaplan, der daneben ſteht, erblickt den Finger Gottes darin, der ſtill in die Wunde des Todten taucht, und Hagen ſelbſt nimmt es nicht anders denn als ein Zeugniß wider ſich. „Ich hätt' es nie geglaubt,“ ſagt er mit dämoniſcher Ruhe, „nun ſeh' ich es mit meinen eignen Augen“ — und dieſer Gedanke iſt auch der der Zuſchauer. Wir ſollen ein Gottesurtheil darin erblicken und doch ſträubt ſich jede Fiber in uns an dieſer Stelle gegen das Wunder. Es kommt ganz überraſchend, ganz unerwartet, es fällt vollſtändig aus dem Ton und der Stimmung, die der Dichter

noch kurz vorher in uns angeschlagen, es streitet wider die eigne rationalistische Deutung, die er mit Königin Ute versucht, und darum stört es uns anstatt uns zu erheben und weckt statt des Glaubens den Zweifel in uns. Auch Wagner hat in der „Götterdämmerung" eine ähnliche Scene dargestellt. Bei ihm schreitet Hagen an die Bahre, um von Siegfrieds Finger den unseligen Ring zu lösen, den Wotan und Loge dem Albenfürsten einst mit kleinlicher List geraubt — und der Arm des Todten reckt sich hoch in die Luft. Das ist unendlich viel mehr als Hebbel wagt, und doch brauchte Wagner nicht davor zurückzuscheuen, weil seine Töne uns den alten heiligen Mythus mühelos erschließen und unsre Seele zu jedem Glauben willig machen. Bei ihm ist Alles auf den Accord des Mythischen gestimmt — bei Hebbel dissoniren alle mythischen Saiten, während alle menschlichen in uns den Widerhall wecken. Es wiederholt sich hier also der Fall des „Gyges".

Daß Hebbel sich dieses Zwiespalts bewußt gewesen und sich seinetwegen gesorgt hat, geht aus einer Aufzeichnung in seinen Tagebüchern hervor. Hier schreibt er im zweiten Bande (Seite 498) unter der Ueberschrift „ad Nibelungen" seine Betrachtungen nieder und beginnt damit, daß er seiner Meinung nach auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet habe. „Wen das mythische Fundament dennoch stört, der erwäge, daß er es genau besehen doch auch im Menschen selbst mit einem solchen zu thun hat und zwar schon im reinen Menschen, im Repräsentanten der Gattung, und nicht blos in der noch weiter specifirten Abzweigung desselben, im Individuum. Oder lassen sich seine Grundeigenschaften, man nehme die physischen oder die geistigen, erklären, d. h. aus einem andern, als dem mit ihm selbst ein für alle Mal gesetzten und nicht weiter auf einen letzten Urgrund der Dinge zurück zu führenden, oder kritisch aufzulösenden organischen Stamm ableiten?" Ein Gedanke, der vom Dichter dann noch weiter variirt wird und der mit dem Satze abschließt, daß der Mysticismus des Hintergrunds höchstens daran erinnern solle, „daß in dem Gedicht nicht die Secundenuhr, die das Dasein

der Mücken und Ameisen abmißt, sondern nur die Stundenuhr schlägt." Aber wie unstichhaltig ist diese ganze Beweisführung! Nicht an dem großen Schritt der Handlung und an der Größe der Motive, nicht an dem „Schlag der Stundenuhr" wird sich das natürliche Empfinden stoßen, und nicht um sie zu erklären bedurfte es des mystischen Aufgebots. Diese Uhr schlägt in jedem großen Drama, das sich über die gewöhnliche bürgerliche Ordnung hinaushebt, in der „Antigone", im „Lear" und „Macbeth" wie im „Faust" und „Wallenstein". Daß aber im Menschen eine Fülle des Unerklärten und Unerklärlichen waltet, ist freilich ebenso gewiß, als daß der letzte Grund der Dinge unsrem sterblichen Auge immer noch verborgen ist. Aber kommt es denn darauf im Kunstwerk an? Voraussetzungen, die uns Allen gemeinsam sind, werden wir doch ohne Weiteres acceptiren, einerlei ob wir ihre Genesis kennen oder nicht. Nichts Menschliches ist uns fern und darum unverständlich, und da in jedem Drama gewisse Voraussetzungen entgegenzunehmen sind, darf uns der Dichter getrost auch über das „rein Menschliche" der Gattung hinaus zu den entlegensten Quellen des ganz Einzigartigen, ja selbst des Pathologischen, wie im Othello, Lear, Richard dem Dritten führen. Wir folgen soweit wie möglich, in fremde Länder, in ferne Zeiten, in die Regionen über und unter der Erde, so lange unsre Empfindung mitklingt, so lange für die Laute, die der Dichter anschlägt, in unsrem Innern eine Resonanz vorhanden ist. Das allein entscheidet. Fehlt aber diese Resonanz, bleibt unsre Seele taub — dann ist alles Mühen des Dichters vergebens. Die Gemeinsamkeit des Empfindens, das keiner Reflexion bedarf, entscheidet für die Brauchbarkeit der künstlerischen Motive. Das wußte Goethe, als er seiner Iphigenie die zarte Scheu vor der Lüge in die Brust legte, Grillparzer, als er seine Hero schuf, das wußte Hebbel als er die alttestamentliche Judith modern umgestaltete — das hätte er sich bei der Schaffung der „Nibelungen" in die Erinnerung zurückrufen sollen. Und nicht in Bezug auf die mythischen Reste allein — auch ein historisches Ueberbleibsel, das in den Kreis seiner blühenden, leidenschaftlichen Menschen, deren Herzen wie die unsren schlagen, fremdartig wie eine Mumie

hineinstarrt, enthält das große Drama, und unerbittlich hätte es beseitigt werden müssen. Es ist die Eideshelferschaft. Als Hagen sich im Dom zur „Todtenprobe" einfindet und, als wüßte er von Nichts, fragt, was er dort solle, erwidert ihm Gunther, der doch mit Volker, Dankwart, Rumolt und vielen Andern bei der Mordthat zugegen war: „Dich trifft Verdacht." Und Hagen: „Den werden meine Sippen von mir nehmen." Und wirklich, die Sippen erklären sich bereit zu schwören „daß er kein Meuchler und kein Mörder sei." Nur Einer schweigt, der junge Giselher, aber auf Hagens zweite dringende Frage erbietet auch er sich, die Hand erhebend, zum Eide. Die Stelle ist charakteristisch und für des Dichters Unsicherheit diesem bedenklichen Motive gegenüber bezeichnend. Es bedarf ja keiner Frage, daß Siegfrieds Mörder Allen wohlbekannt ist — Alle aber erklären sich unbedenklich bereit, ihren Glauben an Hagens Unschuld zu beschwören. Was historisch dies sonderbare Beweismittel verständlich macht, ist für die künstlerische Wirkung völlig gleichgültig; daß diese aber mit dem sittlichen Empfinden in jener Scene auf das Empfindlichste verletzt wird, ist gewiß ohne Weiteres klar. Es erscheint uns niederträchtig, einen Missethäter durch einen Eid wider bessres Wissen der Strafe zu entziehen — trotz aller Lehns- und Sippentreue. Das mußte auch Hebbel fühlen, und sein Schwanken verräth er durch Giselhers Zaudern. Aus diesem Zaudern spricht der moderne Mensch, der in Hebbel so laut hätte schreien sollen, bis er die ganze Eideshelferschaft zu den Todten warf. Wollte er es aber nicht, dann hätte er auch den jungen Giselher von Anfang an ohne Bedenken auf seines Oheims Seite treten lassen und dem historischen vor dem modernen menschlichen Gefühl den Vorrang lassen sollen. Daß er es nicht that, deckt das Verletzende des ganzen Processes aber erst recht auf und bemakelt gleichzeitig das holde Bild des Knabenjünglings, das zu den reizvollsten der ganzen Dichtung gehört. Denn nun sagen wir uns, daß Giselher, da er einmal zauderte, sich der Unsittlichkeit des Eides auch bewußt war und, wenn er dem Tronjer dennoch beitritt, damit zwar ein größeres *Opfer* als die Andren bringt, aber auch eine größere *Schuld* begeht. Und das jammert uns, je mehr uns

die unentweihte Frische dieser edlen Natur entzückt. So Herrliches weiß Hebbel von ihm zu sagen! So wundervoll schildert ihn Volker im vierten Act der „Rache“:

„Des Weibes Keuschheit geht auf ihren Leib,
Des Mannes Keuschheit geht auf seine Seele,
Und eher zeigt sich dir das Mägdlein nackt,
Als solch ein Jüngling dir das Herz entblößt.“

Und diese reine Seele muß durch ein veraltetes Motiv entadelt werden, für dessen antiquarischen Werth wir Menschen der Gegenwart nicht das geringste Verständniß haben.

Und dennoch, trotz der Unmöglichkeit eines reinen Aufgehens des Stoffes im Dramatischen und trotz der Fehler, für die der Dichter und nicht der Stoff verantwortlich gemacht werden muß: es giebt Keinen, der nach der Eigenart seines Genius den Hort völliger zu heben vermocht hätte als Hebbel. Etwa Schiller? Er liebte Deutschland und war ein nationaler Dichter, der eine Macht über unser Volk erlangt hat, wie kein Poet vor und bis auf den heutigen Tag nach ihm — aber er war ein Deutscher im Sinne des kosmopolitischen Idealismus seiner Zeit, die germanische Ader schlug ihm nicht, und was in jedem Zug unser eigenstes Wesen widerspiegeln mußte, das hätte er über die Grenzen des Nationalen hinausgehoben. Etwa Goethe? Die griechische Schönheit hätte die Ueberkraft der alten Recken gebändigt, und das dramatische Mark würden sie unter seinen Händen verloren haben. An Heinrich von Kleist könnte man denken, als er den Cheruskerfürsten, den Erretter Deutschlands schuf, aber wer hätte uns vor einer plötzlichen Abirrung seiner Helden in die Reiche des Pathologischen gesichert? Grillparzer vollends war für die Nibelungen viel zu weich und weltflüchtig, und wenn es seiner milden, erwärmten Rede beschieden gewesen wäre, uns in die Welt der Wunder einzuführen, mit der sich auch Heinrich von Kleists Natur viel inniger als die Hebbels berührte — das Mythische war doch nicht das Wesentliche, wenn es den Stoff für das Drama zu bezwingen galt. Für das Menschliche darin verfügte jedoch Keiner über die gleichen Töne wie Hebbel, und wie bewunderungswürdig er im Ausdruck das Richtige getroffen, das

wird erst dann recht klar, wenn man ihn mit seinen Rivalen und Nachfolgern, etwa mit Geibel, vergleicht. Dessen „Brunhild" spricht den edelsten Vers von der Welt, aber in seinem idealischen Faltenwurf schreitet die Walküre von Isenland in unserer Phantasie so wenig einher wie die Burgunden und ihre Lehnsmannen. Hebbel hatte ganz Recht, sich in seinen „Tagebüchern" darauf zu berufen, daß er in sein Werk ungleich weniger Cultur hineingezogen habe, als Shakespeare in den „Lear". „Wie die Kinder" meinte Emil Kuh, „wie die ersten Menschen" Hebbels Frau — und in der That, so sprechen, so stammeln sie, so ganz elementar und ungeschmeidig, und doch gleich fern von naturalistischer Roheit. Es ist, als fehlte der Rede der Mörtel; unverbunden fügt sich Stein an Stein, schwer und gewaltsam knirschen sie neben einander dahin. Was in den früheren Werken des Dichters sich in häßlich zusammengeballter Kraft entlud oder mit bewußten, oft übergeistreichen Betrachtungen das Herzblut verfälschte, ist hier, der Uebertreibungen entkleidet, auf ein charakteristisches Maß gestimmt — nie zu viel, nie zu wenig. Alles Paradoxe und Antithetische erscheint in dem Munde dieser Hünen als das einzig mögliche Mittel sich zu verständigen — sie bedürfen der Contraste, weil sie zarter Vermittlungen und Uebergänge weder in ihrer Empfindung noch im Ausdruck fähig sind. Sie rücken stets gerade auf's Ziel und auch, wenn sie Ränke schmieden wollen, verrathen sie ihr Inneres unwillkürlich. Wenn Hagen zur Jagd hinaus will und sich vermißt:

„Wer hält mit mir? Ich eß' kein Fleisch zur Nacht,
Das nicht bis Mittag in der Haut noch steckt,
Auch trink ich keinen Wein als aus dem Horn,
Das ich dem Auerstier erst nehmen muß,"

so scheint uns das für diesen Gewaltigen der einfachste und natürlichste Ausdruck zu sein, und keine Spur von Prahlerei liegt in dem Wort, das er an seinen Volker richtet, als dieser sich weigert, bei Tag zu fiedeln, weil er die „luft'ge Arbeit" auf die Nacht spare:

„Ja, du bezögst auch dann noch dir die Geige
Gern mit des Feindes Darm und stricheſt sie
Mit einem seiner Knochen."

Das ist deutlich und drastisch, ungeschlacht und doch durch das Körnchen Humor, das ihm beigemischt ist, vor dem Cynischen bewahrt. Selbst die dem Dichter so oft gefährlich gewordene Neigung, seine Menschen über ihre Empfindungen Reflexionen äußern zu lassen, statt der Empfindungen selbst, wandelt sich in den Nibelungen zu einem bedeutsamen Vortheil. Es ist, als sprächen Kinder von sich in der dritten Person, „Karl will dies“ oder „Karl ist so und so groß“. Sie setzen sich außer sich selbst, um Klarheit über das zu erlangen oder zu geben, was sie sind und wollen. So sieht auch Siegfried sich selbst, als er um Chriemhilds Hand wirbt, mit den Augen seiner Mutter und schildert sich so, anstatt seine Gefühle unmittelbar zu äußern:

„So laß dir noch vor Ja und Nein vermelden,
Wie meine Mutter mich zu schelten pflegt.
Sie sagt, ich sei zwar stark genug, die Welt
Mir zu erobern, aber viel zu dumm,
Den kleinsten Maulwurfshaufen zu behaupten,
Und wenn ich nicht die Augen selbst verlöre,
So läg's allein an der Unmöglichkeit.“

Man wüßte wirklich nicht zu sagen, wie ein Siegfried vor unsern Augen anders hätte werben sollen, ohne sentimental oder pathetisch zu werden und damit sein naives Bild zu zerstören. Gerade das Mittelbare seines Ausdrucks wirkt hier im Sinne des Naturells unmittelbar, ein alter Fehler des Dichters wird zur glänzenden Tugend, weil er den für das Beste seines Genius geeignetsten Stoff gefunden, und weil die hohe Idealität desselben verklärend und läuternd auf ihn zurückwirkte. Noch klarer aber wird die charakteristische Kraft dieser Sprache, wenn man seine Helden und Frauen nach einander hört: der prophetische Schwung in Brunhilds Vision ist von ganz anderm Klang als die einfache Rede der jungfräulichen Chriemhild, und auffallend contrastirt mit der ingrimmigen, harten, nüchternen und doch immer großgefügten Sprache Hagens die Rede des Kaplans, die unsagbar weich und sanft wie das christliche Erbarmen tönt. In den rührenden Erzählungen vom Tode des Stephanus, von dem Zweifel des Petrus, von des Kaplans eigener Bekehrung, in den tröstenden Mahnworten, die er an die rachebegehrende Chriemhild richtet,

quillt ein Strom des, ich möchte sagen sittlichen Wohllauts, der bei Hebbel einzig ist.

Mit diesem Treffen des charakteristischen Sprachausdrucks, an dessen Möglichkeit Vischer in seinem Aufsatz „Vorschlag zu einer Oper" nicht glauben wollte, war aber für die Bezwingung des Stoffes schon die Hälfte gewonnen, denn mit ihm war auch die Charakteristik des Wesens seiner Menschen von selbst gegeben. Aeußerten sie sich so, wie wir erwarteten, dann waren sie auch das, was sie sein mußten, denn ihre Linien sind mit dem Gedicht vorgezeichnet und schwierige psychologische Wandlungen durchläuft keiner: die einzige Chriemhild ausgenommen.

Siegfried insbesondre hatte sich nur zu exponiren, nur sein Bild ein für alle Mal festzustellen. Und das liegt gleich in der ersten Scene bis auf die kleinste Falte offen vor uns da. So frisch, so fröhlich, so wagemuthig ist er, so übersprudelnder Thatenlust voll und doch so treuherzig und gutmüthig, so keusch bescheiden. Mit der ganzen Ahnungslosigkeit der Unschuld geht er den schlimmen Pakt mit König Gunther ein. Da dieser selbst kein Bedenken darin findet, die Braut mit fremder Hülfe zu gewinnen, glaubt auch er kein Recht zu haben seinen Beistand zu verweigern, ja, es wurmt ihn zu denken, man könne an seiner Fähigkeit dazu zweifeln, und er hilft so gern! Nicht ein Schatten des Unheils dämmert ihm, das er damit für sich heraufbeschwört; kurzsichtig in seiner täppischen Naivetät übersieht er die nächstliegenden Consequenzen. Das ist eine Verstrickung, die sich an ihm rächen mußte, aber es ist eine Verstrickung der Unschuld, die man sich hüten sollte mit dem alten aesthetischen Schulausdruck „Schuld" zu bezeichnen. Die Reinheit seines Wesens bringt ihn in die schlimmste Lage seines Lebens, und seine natürliche, nicht erkämpfte Wahrhaftigkeit ist es, die ihn verräth. Der Fanfaron Raupachs konnte mit Brunhilds Gürtel Verstecken spielen und eine Lügenkette um ihn schlingen — der reine Held Hebbels weiß nichts von ihm, und als er sich seiner erinnert, als die Gattin in ihn dringt zu sagen, was es mit ihm sei, spricht er sofort von einem „unglückseligen Geheimniß" und ist damit auch schon verloren: denn verbergen kann er sich nicht, und als Brunhilds

Nahen ihn erſchreckt und Chriemhild in eiferſüchtiger Sorge den Zuſammenhang wenigſtens zum Theil erräth, weiß man auch, daß er ihr Nichts mehr verhehlen kann. Alſo kein Thun, kein Begehen, geſchweige denn das Begehen einer Schuld — ſein bloßes Sein iſt es, das ihn in's Verderben führt. Das wiſſen auch die Gegner recht gut. „Konnte er dafür?“ fragt Gunther den mordluſtigen Hagen, und dieſer giebt ohne Umſchweife zu, daß der Verluſt des Gürtels nichts als ein Unfall geweſen und daß Siegfried Nichts dafür könne, „daß ihm der Witz gebrach' ſich auszureden. Er ward gewiß ſchon beim Verſuche roth.“ Ebenſo unzweideutig ſagt der Tronjer, nachdem er Chriemhilden das Geheimniß des Lindenblattes abgeliſtet:

„Wenn man durchſichtig iſt wie ein Inſekt,
Das roth und grün erſcheint, wie ſeine Speiſe,
So muß man ſich vor Heimlichkeiten hüten,
Denn ſchon das Eingeweide ſchwatzt ſie aus.“

Das ſollte Siegfrieds Schutz und Schirm werden — für Hagen bedeutet es aber nichts als „Tödt' ihn“, denn er beruft ſich auf den „Schwur der Königin“. Ja wohl, Brunhild hat einen Eid gethan, denn als Hagen ihr zuruft „Der Mann muß ſterben, der dir das gethan!“, beſtätigt ſie es furchtbar feierlich „Ich eſſ' nicht mehr, bis ihr den Spruch vollzieht“. Alſo wäre dieſer Eid Hagens Motiv? er würfe den Speer auf Siegfrieds Rücken nur aus Loyalität? Das glaube wer mag. Und doch iſt es eine aeſthetiſche Phraſe, die man ſowohl auf unſer Nationalgedicht wie auf das Hebbel'ſche Drama anwendet: die Lehnstreue ſei es, die Hagens Waffe führt. Allerdings, der Dichter hat ihm (um von dem Epos einſtweilen nicht zu reden) eine mannhafte Treue gegen ſeinen Herrn verliehen und er bewährt ſie oft und glorreich: aber ſie iſt keineswegs blind und hindert nicht, daß er unabläſſig auf eigne Hand die Mittel zurüſtet, die Siegfried und das Haus Gunthers zu Fall bringen. Wie der böſe Genius der Burgunden thut er beſtändig mehr als er müßte und dürfte, wenn die Lehnstreue allein ſein Handeln beſtimmte. Ehe er gefragt wird, ſpricht er das Todesurtheil über Siegfried aus und wider Gunthers nicht mißzuverſtehendes Verbot bereitet er Alles vor es

zu vollſtrecken. Mit dürren Worten erklärt ihm der junge König: „Er ſoll nicht ſterben", und wirklich antwortet Hagen: „Er lebt, ſo lange du's befiehlſt" — daß es ihm aber nicht ernſt mit ſeiner Unterordnung unter Gunthers Willen iſt, beweiſt er ſogleich damit, daß er Chriemhild ausholt, um von ihr die Stelle zu erfahren, wo ihr Held ſterblich iſt. Wozu? das bedarf keiner Erklärung. Nur Vorwand iſt jedes Wort, das gegen ſeinen blutigen Vorſatz ſtreitet, und offen bekennt er auch in der erſten Scene des fünften Actes (im Odenwald):

„Nicht leugnen will ich's, daß ich meinen Arm
Mit Freuden leihe und mit einem Jeden
Erſt kämpfen würde, der ſich zwiſchen mich
Und ihn zu drängen ſuchte, doch ich halte
Die That darum nicht minder für gerecht."

Das ſollte jeden Zweifel ausſchließen. Der Zuſatz, der von der Gerechtigkeit der That redet, verwiſcht zwar den deutlich kundgegebenen Grund ſeines Haſſes wieder und er wäre beſſer weggeblieben, wie das ganze Loyalitätsmäntelchen, das der Dichter um Hagens Unthat hängt. Aber über die Quelle ſeines Grimmes kann er uns nicht täuſchen: es iſt dieſelbe, die uns der Urmythus aufdeckt, es iſt der natürliche Kampf der Finſterniß wider das Licht, es iſt der Neid der dunklen Macht, dem das ſonnige Leben, das ihm im Wege iſt, zum Opfer fallen muß. Vielleicht hat der Dichter es nicht gewagt, dies Motiv in aller Dürre und Nacktheit zu zeigen. Vielleicht hat er dem Tronjer nur darum im Vorſpiel und in Brunhilds Halle einige biedre Worte der Anerkennung der Verdienſte des Helden aus Niederland in den Mund gelegt. Vielleicht that er es auch, um die Zeichnung vor Einſeitigkeit zu bewahren und ſie reicher zu detailliren. Aber freilich: welcher ritterliche Sinn müßte von der Bewunderung des lichten Helden nicht überwältigt werden? In Hagen aber ſchlägt ſie keine Wurzel, und daß er es mit Siegfrieds Ankunft in Worms auch ſchon auf ſeinen Untergang gerichtet hat, verräth er ſelbſt in der ſiebenten Scene des vierten Actes (I. Theil). Wenn er dem König ſo bedingungslos ergeben geweſen wäre, hätte er ebenſo wenig wie Volker und Gerenot zugeben dürfen, daß er ſich

mit falſchen Künſten ſein Weib gewönne, aber er ließ es geſchehen, weil er das Ende vorausſah. Hätte Siegfried ſein Geheimniß bewahrt oder „Strich gehalten“, wie Hagen ſich ausdrückt, dann wäre er vielleicht ſicher geweſen. „Doch wußt' ich wohl, es werde nicht geſchehn.“ Er wußte es, darum wehrte er der Hülfe nicht, die zugleich eine Erniedrigung ſeines Lehnsherrn war. Feſſellos entlädt er denn auch das ſchäumende Uebermaß ſeiner galligen Bosheit, als der Mord nun geſchehen und der heitre Held ſich im Staube vor dem Mörder wälzt. Noch lebt der zum Sterben getroffene, und ſchon gebietet Hagen, eine ſtarke Bahre zu fällen, weil ein „todter Mann“ ſchwer ſei! Gegen Siegfrieds Zunge wüthet der Arge, er höhnt ſein Vertrauen, er nennt ihn einen Tropf, und als Siegfried ihm mit ſeiner letzten Kraft zuruft: „Das that dein Neid“, verräth Hagen ſein Inneres eben dadurch, daß er die Anklage mit einem erregten, heftigen „Schweig! Schweig!“ zurückweiſt. Der Sterbende hatte hellgeſehen: unheimlich düſter, ein Daemon des Haſſes, wie eine ſchwarze Gewitterwolke, die die Sonne verhüllt, ſteht der Furchtbare am Himmel der Welt. Was ſchön und herrlich war, ſinkt darnieder: die Zerſtörung behält Recht. Das macht uns erbeben wie eine verheerende Naturkraft. Wir können ſie aeſthetiſch bewundern — aber moraliſch iſt keine Spur des Guten in ihr. Jede Fiber in uns lehnt ſich gegen den todtenäugigen Unhold auf, der einen Siegfried heimtückiſch in das Grab ſandte. Erſt wenn er die eine große That, zu der ſich alle Sehnen in ihm ſpannten, vollbracht, erſt nach Siegfrieds Tode, kommt er zur Ruhe. Zwar handelt er auch jetzt, trotzdem er immer auf Gunther Bedacht zu nehmen ſcheint, ſtets für ſich ſelbſt, er erſchlägt den bairiſchen Mauthner und zertrümmert das Schiff, das die Burgunden in die Heimath zurücktragen könnte — aber da er nichts mehr zu gewinnen und nur noch zu verlieren hat, erſchüttert uns immer wachſend die Größe, mit der er ſich in das Unvermeidliche ſchickt. Den alten höhniſchen Trotz bewahrt er ſich. Er weigert ſich, Chriemhilden die Ehren der Hunnenkönigin zu geben, und legt, als ſie kommt, den Balmung triumphirend auf ſein Knie. Er ſchickt ſich ſogar an, ein Lied zu ſingen „Im

Odenwald da springt ein muntrer Quell", um seiner Feindin den alten Pfeil noch tiefer in's Herz zu drücken. Er tödtet sogar ihr Kind. Aber alles dies thut er, um die letzte Wunde zum Fließen zu bringen. Er beschleunigt damit nur sein eignes Ende, das er auf sich nimmt wie eine göttliche Schickung, ungebeugt, aber ohne Widerstand. Das Wetter, in dem er einherfuhr, erschlägt ihn schließlich selbst.

Das Alles trifft auch auf das Epos zu, und auf die gemeinsame Wurzel aller Nibelungensagen und -dichtungen hat ja das große Tondrama Richard Wagners unser Volk nachdrücklichst hingewiesen. Es erhellt auch die Beziehungen Hagens zu Siegfried in dem Hebbel'schen Drama, und ganz besonders stellt es den tragischen Fall des Helden in aller Deutlichkeit dar. Nicht als ob den Zaubertränken, die eine Kammer in Siegfrieds Hirn verriegeln und wieder öffnen, das Geringste zum Lobe nachgesagt werden sollte — im Gegentheil, sie sind dramatisch nicht schroff genug zu verwerfen — aber die Verwicklung bei Wagner zeigt, von Siegfrieds Stellung zu dem Grundthema der Tetralogie einmal ganz abgesehen, so klar wie möglich, daß der lichteste Heros dem Neid der Bösen verfallen mußte, nur weil er ist, wie er ist, nur weil ihn die Macht und der Glanz umlagern, die doch nichts gegen die Strahlen sind, die von ihm selbst, von seinem eignen Wesen ausgehen. Ohne die geringste Schuld verstrickt sich der Wälsung in den Netzen der Tücke — und ebenso schuldlos wie er fällt der Siegmunds-Sohn Hebbels, nur weil sein Licht die Nacht verdrießt. Trotzdem, also ohne die Voraussetzung einer imputablen Schuld, wirkt der Fall so tragisch wie möglich und beweist, daß, wie im ersten Bande dieser „Dramaturgie" bei Erörterung der „Braut von Messina" ausgeführt wurde, schon die bloße Naturbeschaffenheit ausreicht, um die tragische Collision zu erzeugen. Ein Dasein, das wie wenige zum Leben berufen wäre, ein Dasein, das die Blüthe der Menschheit ist, geht an dem feindseligen Widerstand der Welt eben durch seine Reinheit zu Grunde. Es taugt nicht auf die Erde, die dem „bösen Geist gehört", in das Reich des Egoismus, der Verstellung und des Verraths. Eine gewaltige, aber in dra-

matischer Hinsicht rein passive Kraft stürzt durch eine andre, die ihr durch List überlegen ist, und zwar um eben dessentwillen, was sie bewahren, was ihr den höchsten Thronsitz des Lebens sichern sollte. Dieser starke Contrast muß allerdings hinzu kommen, um den tragischen Eindruck zu ergänzen. Wenn ein Kind um ein paar goldner Ohrringe willen von einem Räuber erschlagen wird, so ist das nur bejammernswerth, wenn ein listiger Fuchs einen ehrlichen Jungen übertölpelt und um seine Ersparnisse bringt, so ist das vielleicht tragikomisch — wenn aber der stärkste Lebenswille und die vollkommenste Lebensberechtigung durch ihre eigne Hoheit an den Grenzen des Endlichen zerschellen, dann regt sich jenes tragische Schmerzgefühl, das, in den unteren Regionen der kleinen Interessen nicht heimisch, überall da erblüht, wo Kraft an Kraft zerbricht und die unberechtigte Macht die berechtigte zernichtet. Das Tragische ist immer ein Erdulden.

Ganz anders steht es mit Chriemhild. Wenn bei Siegfried nur von einer tragischen Collision geredet werden kann, so begeht sie in der That eine ihr anzurechnende Schuld. Siegfried, so viel er auch an Heldenthaten vollbringt, handelt doch nur episch, nicht auch dramatisch; d. h. er steht nicht im Mittelpunkt der Action, so daß auf sein Verhalten alle Radien derselben zusammenliefen. Das aber thut Chriemhild und darum ist sie die dramatische Heldin des Ganzen. Wenn auch nicht auf ihre Veranlassung, so schließt doch um ihretwillen Siegfried das Bündniß mit Gunther; nur um sie zu gewinnen hilft er dem jungen, schwachen König bei der gefährlichen Werbung um Brunhild. Um ihretwillen also verfällt Siegfried dem Tode, und sie selbst, die Unselige, ist es, die dem Mörder ahnungslos die Lanze schärft und darreicht. Das wirft ihr Hagen auch trotzig in's Antlitz, als sie im vierten Act des Schlußdramas (in der vierten Scene) von ihren Brüdern des Tronjers Haupt begehrt. „Vergiß dich selbst und deinen Theil nicht ganz. Du trägst die größte Schuld." Er mahnt sie an den „scharfen Zungenkampf"; daß sie es gewesen, die mit ihrem Triumph über Brunhild des Gatten Wortbruch aller Welt verrathen; daß sie nun büßen möge, „wenn hier zu büßen ist". Und Chriemhild giebt mit der fragenden

Antwort „Und büß' ich nicht?" dem furchtbaren Kläger zu, daß sie zu büßen *hat*, daß sie selbst ihr namenloses Leid als eine Frucht ihrer Schuld betrachtet. Wie sie aber Schritt für Schritt auf den schwindelnden Gipfel geführt wird, das ist eins der größten Meisterstücke des Dichters und die Krone des Werkes. Hebbel, der bei der Entstehung der „Maria Magdalene" die Bemerkung macht, die „dramatische Dialektik" müsse nicht nur in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst verlegt werden, ist diesem Triebe, die „Berechtigung der Idee selbst zu debattiren" in den „Nibelungen" noch mit weit größerer Kunst nachgegangen, d. h. um es aus dem Philosophischen in das Gemeinverständliche zu übersetzen, er hat die sämmtlichen Personen des Dramas zu dem Thema: Siegfrieds Tod und Chriemhilds Rache so gestellt, daß Alle Recht zu haben scheinen. Siegfried konnte seiner wahrhaften Natur nach nicht anders handeln als er that; Brunhild, die das Weib in sich auf das Tiefste entwürdigt fühlt, heischt begreiflicherweise für die ihr angethane Schmach blutige Rache; an den Schwur, den sie thut, knüpft wiederum Hagen an und schöpft daraus wirklich ein gewisses Recht zu seiner That, deren nothwendige Folgen (den Raub des Balmungs, des Hortes u. s. w.) er dann ebenso schreckenlos auf sich nimmt; Gunther, Gerenot und Giselher treten trotz ihres inneren Widerstrebens bis zuletzt auf Hagens Seite, weil sie mit Giselhers Worten „ew'ge Schmach" auf ihr Haupt häufen würden, wenn sie den Mann verließen, der ihnen in Noth und Tod zur Seite stand; Chriemhild aber hat ein gutes Recht, wenn sie, für die Gebote der Lehnsehre ohne Verständniß, über sie ausruft:

„Das eben ist's, was mich empört!
Heut' sind sie untreu, morgen wieder treu:
Das Blut des Edelsten vergießen sie
Wie schmutz'ges Wasser, und den Höllengischt,
Der in den Adern dieses Teufels kocht,
Bewachen sie bis auf den letzten Tropfen,
Als wär' er aus dem heil'gen Gral geschöpft."

Denn wie sie immer gefehlt hat — weit mehr, unendlich weit mehr hat man doch an *ihr* gesündigt, die Folge ihrer Schuld stand in entsetzlichem Mißverhältniß zu der Schuld selbst, und diese war

echt weiblich und verzeihlich genug den Reizungen der erregten Brunhild gegenüber. Die Liebe zu Siegfried war es, die ihr die Lippen löste, und auch das geſchah erſt, als die Feindin ihr zugerufen „Du prahlſt, Chriemhild, und ich verachte dich“. Wie ſie nun bereut, ſich ſorgt und ängſtigt, wie ſie in jäher Erkenntniß des Schrecklichen, das geſchehen, bei der Botſchaft des Kämmerers „Ein todter Mann liegt vor der Thür“ aufſchreit: „So iſt's auch mein Gemahl“, wie ſie wehklagt und ſich im Leid nicht erſättigen kann, das iſt Alles ganz herrlich und des größten Dichters würdig. Und wie ſtetig wächſt ſie nun zur furchtbaren Rächerin heran! Gericht, Gericht über Hagen Tronje, das iſt von jetzt an die Loſung ihres Lebens. Man glaubt ſchon, ſie habe ſie vergeſſen, wenn ſie nach langen Jahren der Trauer im ſchwarzen Gewande in der Kemenate ſitzt, ihre Vögel und das „Sonntagsſtück des arbeitsmüden Schöpfers“, das Eichkätzchen, füttert, das ihr faſt zum Kind geworden (wie Hebbel das ſeine, an dem er ſo ſeltſam ſchwärmeriſch hing) — aber noch wühlt der alte Schmerz in ihrer Bruſt, und noch immer beherrſchen ſie nur ein Gefühl, nur ein Gedanke. Sie faßt die Botſchaft ihrer Mutter nicht, ein edler König werbe um ihre Hand — da aber blitzt es plötzlich in ihr auf: der Tronjer rieth ab. Warum, das begreift ſie ſofort, als ſie den Namen des Werbers vernimmt, der kein Geringerer als der übergewaltige Etzel iſt. Nun beginnt ſie mit dem Scharfſinn der Rache alle Möglichkeiten zu verknüpfen. Sie ſieht im Geiſte voraus, daß die zweite Ehe, die ihr ein Verrath an dem geliebten Todten dünken müßte, vielmehr die Handhabe für ſie werden kann, ihrem Siegfried die Treue bis in den Tod zu beweiſen. Jetzt könnte ſie entſchloſſen ſein, aber ſie iſt es noch nicht — ihre weiblich-edle Natur läßt ſie der Dichter nicht verleugnen. Nicht wie eine Megäre greift ſie wild zur Hochzeitsfackel, um mit ihr den Mörder und ſeine Spießgeſellen zu vernichten — noch einmal fordert ſie Gericht von dem königlichen Bruder, und erſt als es ihr wiederum geweigert wird, läßt ſie Etzels Boten kommen: Rüdeger. Das iſt herrlich, das macht, daß wir der unglücklichen Frau Recht und wieder Recht geben. Und eben ſo vollendet ſich die „Valandinne“

in ihr langsam, ohne blutdürstige Begier. Immer ist es ein neuer Widerstand ihrer Gegner, der ihr eine neue Consequenz ihrer qualvollen Opfer auferlegt. Als sie von der greisen Mutter wie einen Brief die weiße Locke, eine stumme Mahnung, empfängt, erinnert sie sich selbst, daß Utes Falken bis auf ihre letzte Feder sicher sein sollen, denn nur um den Geier ist es ihr zu thun — als aber die Falken von dem Geier nicht lassen wollen, weiht sie die einen mit dem andern dem Verderben, und den entsetzlichsten Kampf erspart sie auch dem edlen Rüdeger nicht. Wenn man noch hoffen möchte, Alles könnte sich wenden und Chriemhilds Weiblichkeit würde ihre Rechte fordern — dann läßt der Dichter seinen Hagen ein neues Hohnwort sprechen und eine neue Unbill begehen, so daß sie abermals einen Schritt weiter getrieben wird, bis sie endlich mit dem letzten Streich das Martyrium der Nibelungen und ihr eigenes beendet und lautlos unter Hildebrands Schwerthieben zusammensinkt. Es ist leicht gesagt, daß das Epos auch diese lange Entwicklung deutlich vorzeichnet. Es zeichnet es eben nur vor, lückenhaft und oft nur andeutend. Im Drama aber mußte das Bild bis in's Kleinste ausgeführt werden. Alle andern Charaktere sind mehr oder weniger stabil — dieser aber mußte sich vor unsern Augen entfalten, und Hebbel hat die schwierige Kunst wie ein Meister geübt. Vom Wirbel bis zur Sohle ist seine Chriemhild ein vollkommenes Menschengebild: nicht nur aus der Zeit des Mittelalters begreiflich, in der die Asengötter mit dem Christenthum ringen, aus der Zeit ungebändigter heidnischer Impulse, sondern aus menschlichen Trieben, die jetzt und alle Zeit gelten und die uns Allen gemeinsam sind.

So war dem Dichter der entscheidendste Wurf gelungen: seine Gestalten lebten uns. Sie lebten in der Begrenztheit der Urzeit und doch warmblütig, greifbar, Fleisch von unserm Fleische, Geist von unserm Geist. Er, der metaphysischen Problemen nachzugehen liebte, dem die Reflexion die Natur so oft verderbte, war hier, durch sein sprödes Denken vor der Sentimentalität bewahrt, zur Natur zurückgekehrt, zur einfachen, charakteristischen Natur, wie sie eben dieser Stoff erheischte. Sein plastischer Sinn, der mit dem Mythischen nichts zu beginnen wußte, zerstörte auch

allen Nebel der Empfindelei, und das Blut seines Stammes, Dithmarsenblut, ergoß sich, verklärt und gereinigt, in die Adern seiner Riesen. Sollte es nicht? Was er in seiner Jugend sah, wortkarge Menschen, schwerfällig, ungeglättet, was er in frühster Kindheit hörte, die alten Sagen seiner Heimath, in der die Kraft blonder Jünglinge Wunderdinge vollbrachte — das war ja Nachwuchs und Nachklang der alten Zeit, das war das goldhaarige Germanenthum, dem die Zunge noch nicht gelöst war, das war die Kraft, die lieber an sich selbst erstickte, als daß sie „ihr Herz entblößt" und ihre Lippen mit einer schönrednerischen Phrase befleckt hätte.

Dieser Sieg bedeutet so unendlich viel, daß er die Schwächen der Dichtung reichlich aufwiegt, auch die seiner Architektur. Daß diese nicht musterhaft werden konnte, liegt an einem Zwiefachen: an der epischen Herkunft des Stoffes und an der Fülle seiner tragischen Motive, die für vier Dramen ausgereicht haben würden, deren Helden Siegfried, Chriemhild, Brunhild und Rüdeger wären. Sie sind denn auch sämmtlich in den Mittelpunkt einer Tragödie gestellt: nach Raupach hat Wilbrandt eine „Chriemhild" geschrieben, Dahn einen „Markgraf Rüdeger", Geibel seine „Brunhild", und in Wagners „Siegfried" sind wie in der „Götterdämmerung", wenn man diese hier heranziehen darf, Siegfried und Brunhild das Heldenpaar. Bei allen Dichtern aber hat ein Motiv von dem andern überwuchert werden und verkümmern müssen. Bei Wagner ist die Liebe Gutrunens, aus der sich die spätere Chriemhild entwickelt hat, völlig interesselos und rudimentär. Bei Geibel leidet Siegfried, der in seiner Bereitwilligkeit, Brunhild zu bändigen, dem schlimmen Helden Raupachs gleicht, empfindlichen Schaden, und eine Prophezeihung der Seherin Sigrun muß uns Chriemhilds Rache und die furchtbare Sonnwendfeier im Hunnenlande ersetzen. Dahn hat mit dem ergreifenden Geschick Rüdegers vollauf zu thun, und Wilbrandt, der in drei Acten Chriemhildens ganze Laufbahn abschreiten zu können glaubte, verliert in seiner Hast fast den ganzen Nibelungenhort. Hebbel verfuhr weiser, als er für den weitschichtigen Stoff nach oftmaligem Erwägen die Form der „Trilogie" oder des Doppel-

dramas mit dem Vorſpiel wählte, deren zwei erſte Theile zuſammengenommen ebenſo wie der dritte eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit beanſpruchen — er konnte ſich auf dieſe Weiſe Zeit gönnen und alle Motive nach Möglichkeit ausreifen laſſen; und doch iſt auch bei ihm Brunhilds Geſchick um ſeine letzten tragiſchen Rechte betrogen worden. Es iſt eben kein Raum für alle Dramen im Drama nebeneinander, und wurde er gewährt, dann ergab ſich aus ihrer Zuſammenfügung doch keine rechte dramatiſche Einheit — wohl in der Idee, wohl in der Entwicklung der Hauptperſon, nicht aber im Bau des Werkes. Das aber hängt eng mit dem epiſchen Weſen des Stoffes zuſammen, und dies kann ſich im Vorſpiel und architektoniſch im Schlußdrama am Wenigſten verleugnen. Aber auch im erſten Drama, das ſich weit mächtiger als das zweite gipfelt, kommt die Vielfältigkeit der Motive darin zum Vorſchein, daß ſich die Scenen auf der Bühne ſehr ſelten aus einander, ſondern faſt immer nur nach einander entwickeln; Auftritt reiht ſich an Auftritt, jeden Augenblick wird die Scene leer, und oft weiß ſich der Dichter mit der Begründung des Kommens und Gehens ſeiner Perſonen gar keinen Rath. Wenn im Vorſpiel Ute und Chriemhild nach dem Abgang der Recken erſcheinen um dem Kampfſpiel zuzuſchauen, dann muß der Dichter mit dem Wort der Mutter „Komm, wir vergeſſen, es iſt Meſſezeit" die Scene jäh beenden, nur damit die Frauen gehen und die zurückkehrenden Männer das Feld frei finden können. Der Kaplan ſchiebt ſich im zweiten Act ganz wie von Ungefähr in eine Lücke der Handlung, die Recken Wulf und Truchs kommen und verſchwinden, und im dritten Act erſcheinen (beſonders auffallend) immer zu zweien nach und nach, um kurze Zeit auf der Scene zu verweilen und dann den folgenden Platz zu machen: Rumolt und Dankwart, Siegfried und Chriemhild, Brunhild und Gunther, Frigga und Ute, Brunhild und Chriemhild — ein langer epiſcher Zug, aber kein dramatiſch ſich rundender Bau. Man vermißt eben den einen einfachen Handlungskeim, aus welchem das ganze Drama organiſch erwachſen konnte, und es bedurfte der ganzen erſchütternden Dramatik der ſceniſchen Hauptvorgänge, der unwiderſtehlichen Gewalt, mit der ſie an das

deutſche Herz treffen, und der genialen Fähigkeit des Dichters, ſeinen Menſchen die rechte Geſtalt und Zunge zu leihen, um uns dennoch durch die im epiſchen Fluß ſich fortbewegenden Geſtalten dramatiſch auf das Mächtigſte zu packen. Im zweiten Theil, in „Chriemhilds Rache“ war die Aufgabe beſonders ſchwer. Hier aber treten neben die grandioſe Figur der Wittwe die Heldenbilder Rüdegers, Etzels, Dietrichs, immer einer den andern an Größe überholend und die Handlung auf eine neue höhere Stufe hebend. Wundervoll ſpielt in die letzten blutigen Schreckniſſe eine weltgeſchichtliche Idee hinein, wie Hebbel ſie ähnlich in ſeinem großartigen, unvollendeten „Moloch“ verkörpern wollte und wie er ſie in vielen ſeiner andern Dramen ohne Grund zu verkörpern glaubte. Hier „bricht ſich“ in des Dichters Sinne „das Leben“, das geſchichtliche Leben, und es iſt, als ſähe man Jahrtauſende auf Jahrtauſende in's Grab ſinken. Das Chriſtenthum durchſäuert die alte Welt immer tiefer. Siegfried bedurfte ſeiner noch kaum; er war die unverfälſchte, zwieſpaltloſe, reine Natur ſelbſt — ein Nachklang der Zeit, da die Götter noch auf Erden wandelten. Dann folgt der Gewaltherrſcher aus den düſtren Tagen, in denen der Streit und die Zerſtörung in die Welt kamen, die wilde Kraft der Barbarei: Etzel. Aber er iſt der Alte nicht mehr, ſein feuriges Himmelsroß verbirgt ſich hinter Wolken. Die neue Heilsbotſchaft hat ihn in ſeinem Lauf gehemmt, und als er in Rom den „Hohenprieſter“ vom Thron ſtoßen wollte, hat ein unenthülltes „furchtbares Geſicht“ ihn von dort vertrieben. Einmal doch erſteht er in ſeiner früheren ſchrecklichen Größe wieder: als Hagen ſeinem Erben das Haupt vom Rumpfe ſchlägt. Da wirft er jede Schonung von ſich, und „wie er aus ſeiner Wüſte hervorbrach, unbekannt mit Brauch und Sitte“, hilft er ſeinem Weibe das grimmige Strafgericht an den Burgunden vollenden. Doch ein Dritter iſt noch über ihm: das iſt der Starke, der mehr iſt als Siegfried und er, der Starke, der ſich ſelbſt bezwungen und den mächtigen Nacken freiwillig in das Vaſallenjoch gebogen, das leibhafte Bild der ſittlichen Kraft: Dietrich von Bern. Er entſcheidet den Kampf im brennenden Saal, er bringt die Tragödie auch zum hiſtoriſchen und idealen Ende. Das Heidenthum begiebt ſich der Macht:

„Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab
Und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter"

sagt Etzel; und Dietrich von Bern, der christliche Held:

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!" —

Nach sechsjährigem Erwägen und Arbeiten war die große Dichtung im Jahre 1860 beendet und nach abermaligen im Interesse des Theaters vorgenommenen Aenderungen wurden unter Dingelstedts Leitung am 31. Januar 1861 in Weimar das Vorspiel und der erste Theil, am 16. und 18. Mai desselben Jahres die ganze Trilogie mit dem vollständigsten Erfolg aufgeführt. Die begeistertsten Anerkennungen, die glänzendsten Ehren trug sie dem Dichter ein, und zwei Jahre später erlebte er die Freude, daß sie auch in der Wiener Hofburg, trotz Laube, einen Sturm des Beifalls erweckte: zuerst am 19. Februar 1863. Er selbst wohnte der Vorstellung nicht bei, „weil der Frack sich in ein Nessushemd verwandelt, wenn er sich gegen den dritten, vierten Act hin entbehrlich zeigt," aber folgenden Tags, bei der Wiederholung, wurde ihm das Anschauen nicht geschenkt und er genoß den Triumph mit Behagen. Fehlte es dem Mißtrauischen in der Folge auch nicht an manchen, oft nur eingebildeten Enttäuschungen — er fühlte auf die Länge doch, daß er ein Werk geschaffen, das weder Directoren- noch Schauspielerrancune vom Platz rücken konnte: es war, wie Eduard Mörike schrieb, „wie ein Felsblock durchs Dach gefallen". Da lag es nun und zwang die Welt mit ihm zu rechnen. Und sie that es, zuerst scheu, dann gern, voll Verehrung und heißer Liebe, und inzwischen ist es in den Boden der deutschen Kunst ein- und festgewachsen, ein wahres Monument, aere perennius, die Schöpfung eines großen, mit dem Mark unsrer Erde genährten Dichtergeistes.

Es war nicht sein letztes Werk. Einen „Demetrius" dichtete er unter den Qualen der Krankheit, die ihm zum Tode gedieh, in seinen letzten Lebensjahren, von 1858 bis 1863. Eine Anregung des Großherzogs von Sachsen-Weimar hatte ihn auf den Stoff gebracht, und ernstlich trug er sich mit dem Gedanken, das Schiller'sche Bruchstück für die Weimarer Bühne zu vollenden. Bald aber fühlte er, trotz seiner grenzenlosen Bewunderung des

Torsos, den Unterschied, der seine Schaffensweise von der Schillers trennte, und er gefiel sich in der Wendung, man könne ebenso wenig dort weiter dichten, wo Schiller geendet, als man dort zu lieben anfangen könne, wo ein Andrer aufgehört. So exponirte er denn Handlung und Charaktere völlig neu und dennoch vielfach im unbewußten Zusammenklang mit den Schiller'schen, damals von Hoffmeister noch nicht veröffentlichten Skizzen — aber wie seinen großen Vorgänger rief der Tod auch ihn von der Arbeit ab. Auch sein „Demetrius" blieb unvollendet, wenn ihm das Schicksal auch längere Zeit ließ als Schiller: bis zu der Eingangsscene des fünften Actes durfte er sein Werk fördern und, wenn er auch zweifellos noch diese und jene Aenderung vorgenommen hätte, im Ganzen so ausführen, daß man den Eindruck des Ausgereiften empfängt. Zudem hatte er über den Ausgang keinen Zweifel gelassen, und mit einer Ausfüllung der Lücken (von Emil Kuhs Hand) wurde die Tragödie denn auch auf einigen Theatern gegeben; so brachte das Berliner Schauspielhaus sie zuerst am 10. Mai 1869, leider mit sehr matter Wirkung, zur Aufführung. Für diesen Mißerfolg den Ausbauer des (durch nicht weniger als drei Verwandlungen beunruhigten) Schlußakts verantwortlich machen zu wollen, wäre eine Ungerechtigkeit, denn unfraglich versagt das Werk schon früher, und in der Brust des Helden liegt der sicherste Keim zu seinem Verderben. Wenn Schiller, wie es seine Art war, von großen politischen Motiven ausging und die Charaktere von dem typischen Conflict wie „von einer Seewoge" (wie Hebbel empfand) mit fortreißen ließ, so ging Hebbel vom Charakter, der Individualität aus. Schiller hegte wohl einmal den Gedanken, uns seinen Praetendenten zuerst im Zustande der Niedrigkeit, am Hofe des Woiwoden von Sendomir zu zeigen und ihn sich vor unsern Augen zum vermeinten und wirklichen Czaren umbilden zu lassen, aber er gab den Gedanken schon aus Gründen der Oekonomie auf und führte uns mit dem wundervollen Reichstag in Krakau sofort auf das weite, freie Blachfeld der Geschichte. Hebbel aber, der von Schiller unabhängig auf denselben Gedanken gekommen war, dachte nicht daran ihn fahren zu lassen, um so weniger, als sein Demetrius eine

Art Selbſtportrait werden ſollte. Wie der edle, ritterliche Jüngling gegen jeden Schimpf aufbrauſt, ſo hatte auch der Maurersſohn aus Weſſelburen ſich knechtiſcher Dienſte und ſclavenhafter Unterwürfigkeit trotzig geweigert, und das Wort des Demetrius im Vorſpiel:

„Ich ſetz' mich lieber auf die nackte Erde,
Als auf den Stuhl des Bauern, trinke lieber
Aus hohler Hand, als aus dem Napf des Knechts,
Und ſuch' mir lieber Beeren für den Hunger,
Als daß ich ſchwelge, wo der Bettler zecht"

iſt aus der tiefſten Seele des Dichters gefloſſen.

Die Folge dieſer liebevollen Verſenkung in das Individuelle war das Fehlen jedes hiſtoriſchen Geiſtes: aus dem geſchichtlichen Drama wurde eine Privataction, die ſich zwiſchen dem Helden, der Czarewna, der armen Barbara (der wirklichen Mutter des Demetrius) und den zwei oder drei Intriguanten des Stücks abſpielt, leider aber eine ſolche, bei der der Held in aeſthetiſcher Hinſicht in jeder Beziehung den Kürzeren zieht. Was würde Hebbel geſagt haben, wenn er noch hätte erfahren können, daß der von ihm ſo gering geſchätzte Laube in ſeiner ſchwächlichen, proſaiſchen Ausführung des Schiller'ſchen Entwurfs ſich mit ihm auf gleichem Grund und Boden befunden! Denn der Demetrius Hebbels macht es nicht viel beſſer als der Laube'ſche Jammerheld. Wenn dieſer den Beſitz des Czarenthrones ausſchließlich von ſeiner legitimen Geburt abhängig macht und ſofort ſentimental reſignirt, als er hört, daß „er nicht voll aus Ruriks Stamm entſproſſen", ſo bläſt auch das einzige Wort, das den Hebbel'ſchen Demetrius zum Baſtard ſtempelt, den Selbſtherrſcher aller Reußen „in's leere Nichts zurück". Als die Reichs-Bojaren kommen, will er ſich vor ihr Gericht ſtellen,

„Und wenn Unwiſſenheit entſchuld'gen kann,
So geht, der eingezogen als ein Czar,
Wohl noch als Jäger frank und frei zurück."

Unwiſſenheit! Ein Irrthum! Alſo nichts weiter als dies bildet ſeine ganze tragiſche Verſtrickung! „Du raſeſt!" ruft ihm der Vater der capriciöſen Marina mit Recht zu, aber Demetrius ent-

waffnet den Kläger mit dem Worte: „Weil ich thu' nach meiner Pflicht?“ Seit wann ſtempelt die Pflicht die Menſchen zu tragiſchen Helden? Er redet von der Krone als einem Erbſtück —

„Jetzt ſeh' ich, daß ich ein Betrog'ner bin,
Was bleibt mir übrig als ſie weg zu werfen,
Wenn ich nicht auch Betrüger werden will?“

Aber um ſeiner Freunde willen entſchließt er ſich, die „Czarenmaske“ noch eine kurze Weile zu tragen, ehe er ſie ablegt. Dann will er wie der Capitän eines geſtrandeten Schiffes, der die Mannſchaft in ſichren Böten geborgen weiß, die Pulverkammer anzünden.

Aus ſchlechterem Thon iſt ſelten ein dramatiſcher Held geformt worden. Eine „Maske“ iſt ihm, was der Kern ſeines Lebens ſein ſollte, was das Ziel und der Mittelpunkt des ganzen Dramas iſt! Von wie anderm Schlage iſt der Schiller'ſche Praetendent! Der trägt den Kaiſertitel nicht wie ein Gewand oder eine Larve, die ohne Schmerzen vom Körper geriſſen werden. Der iſt mit der fürſtlichen Krone geboren, auch ohne daß ein Tropfen vom Blut des Czaren Iwan in ſeinen Adern rollte. Der denkt nicht daran, den goldnen Reif vom Haupte zu nehmen, nur weil der Stammbaum ihn nicht ſtützt — der verharrt trotzig gerade dann im Beſitz, mit allen Schreckniſſen der Macht bewehrt, als das Recht ihn gänzlich verlaſſen. So iſt es auch Heldenart. Jede dramatiſche Mittelfigur hat mit der Aufgabe, die ihr im Drama zufällt, mit Haut und Haaren verwachſen zu ſein, im Guten wie im Böſen, in Schwäche und Kraft, und es läuft der Einheit der Perſönlichkeit und des künſtleriſchen Eindrucks zuwider, wenn der Held, der uns auf ſeine Bahn geriſſen, in der Mitte des Stücks plötzlich erklären darf: Ich bitte um Verzeihung; dieſer Weg iſt falſch; kehren wir um! Und doch fühlte Hebbel die Schwäche dieſes Verhaltens ſo wenig, daß er vielmehr der feſten Anſicht war, Schiller wäre nie „dem angedeuteten Plane gemäß mit dem Helden als einem Betrüger vorwärts gekommen, weil ein ſolcher im Drama die hohe tragiſche Wirkung unmöglich gemacht hätte“. O nein! Schiller war auf dem richtigſten Wege, und Hebbel irrte, als er die Worte Leidenſchaft, Ehrgeiz, Wille aus der

Bibel seines Helden strich und die Worte Pflicht, Gesetz, Legitimität darein schrieb. Und wäre er wenigstens consequent gewesen! Ein tragischer Conflict hätte sich denken lassen, wenn Demetrius von Anbeginn an sein Recht bezweifelt, unter dem Zwiespalt in seiner Brust gelitten und endlich nach heißen Kämpfen der Wahrheit die Ehre gegeben hätte. Aesthetisch wäre es immerhin schwächlich gewesen, aber wir hätten doch gewußt, woran wir sind. Ueber den Hebbel'schen Demetrius bleiben wir jedoch so lange im Unklaren, bis wir im vierten Act erfahren, daß nur ein Mißverständniß ihm den Heldenplatz gegeben — und die Enttäuschung, die er uns damit bereitet, verzeihen wir seinem Dichter nicht. Zudem sind die an und für sich meisterhaften Schilderungen des russischen und polnischen Volksgeistes und die historischen Motive, die auch bei Hebbel in das Drama hineinspielen, bei ihm genau so überflüssig wie sie bei Schiller ausschlaggebend sind. Ein Mann, den die Enthüllung des Geheimnisses seiner Geburt vom Throne stürzt, brauchte keinen Schuiskoi mehr um zu fallen. Laube sah das ein. Er wandelte den Charakter dieses Mannes demgemäß völlig um und ließ Demetrius ausschließlich an seiner Illegitimität zu Grunde gehen. In diesem einen Punkte unterscheidet sich sein Demetrius zu seinen Gunsten von der Dichtung Hebbels.

Aber auch nur in diesem einen. Denn wie viel ihre beiden Helden leider auch mit einander gemein haben — der Hebbel'sche Demetrius ist so voll poetischen Geistes, daß er, wie in goldner Wolke thronend, die nüchterne Welt Laubes tief unter sich läßt. Die Scene der Barbara, die zitternd mit dem übervollen Mutterherzen vor dem gekrönten Sohne steht, wiegt allein alle übrigen Demetrius auf, heißen ihre Verfasser nun Maltitz oder Hermann Grimm, Laube oder Kühne. War es der nahe Tod, der diese milden elegischen Schatten in die Dichtung geworfen, war es die Liebe seines Weibes, die ihm den harten Sinn gelöst, das schön erblühte Glück seiner Häuslichkeit? Das Leiden hatte ihn im Leben versöhnlich gemacht. Ergoß es seinen läuternden Balsam nun auch in seine Kunst? Die alten Freunde sammelten sich wieder um ihn, um sein Schmerzenslager. Der Schiller'sche

Genius, wider den er in seinem „Demetrius“ kämpfen zu müssen geglaubt, lohnte ihm die ehrliche, überzeugte Opposition von den Sternen herab mit einer schönen Krone: am 10. November 1863 begrüßte ihn die Kunde, daß ihm für seine „Nibelungen“ der vom Kaiser Wilhelm zur Zeit seiner Regentschaft gestiftete Schillerpreis zuertheilt worden war. Immer mehr hatte er sich in seinen letzten Jahren dem „heiligen Manne“, wie er Schiller nannte, in Verständniß, Liebe und Verehrung zugeneigt, und ein Anschauen des Demetriusfragments im Theater regte die Frage in ihm auf, ob nicht Schiller Recht und er Unrecht habe. Auch das deutete auf die Anbahnung einer Umwandlung seines künstlerischen Stils. Und zu wie herrlichem Gewinn hätte das eigensinnig Individuelle in ihm durch Schillers Richtung auf das Allgemeine und Typische beeinflußt werden können! Am Nachmittag des 12. December las ihm seine Tochter den „Spaziergang“, an dem er sich nie hatte satt hören können. In der Nacht darauf verschied er an den Folgen der Knochenerweichung, nicht mehr als fünfzig Jahre alt. Herb und unfroh in den Jahren seiner jungen und reifenden Kraft, kein Dichter des Glücks und der Liebe, mehr gewaltsam als gewaltig, mehr schartig als scharf, mehr reflectiv als schauend, aber immer eine Persönlichkeit, ein Mensch für sich, mit der Fähigkeit, das Individuelle auch in Andern aufzuspüren und es in schmerzvollen Windungen wiederzugeben, fand er den ewigen Frieden gerade da, als der irdische begonnen hatte, sich in sein Herz und seine Dichtungen zu senken. Aus hartem Granit hatte er seine Urweltsrecken gemeißelt und sie ihre spröde Sprache reden lassen wie kein Dichter vor ihm, und doch sind es Menschen, die sich an unser Herz legen, die wir nicht nur bewundern und anstaunen, die wir wie unsers Gleichen lieben lernen, und die uns das Vertrauen leicht machen, Menschen, die die immer verständliche, großartig einfache Sprache des Gefühls, ohne Schnörkel und Gedankensprünge, reden; andre folgen, wir sehen sie in langem, schönem Zuge nahen — da schließt das Schicksal, grausam wie so oft, donnernd die Pforte zu, verscheucht die glänzenden Bilder und läßt uns enttäuscht und trauernd im Dunkel zurück.

Otto Ludwig.

Otto Ludwig.

Wer iſt Otto Ludwig? hörte ich bei dem ſeltenen Ereigniß einer Aufführung des Erbförſters im Parquet des Theaters einer großen Stadt fragen. Ja, wer iſt Otto Ludwig! Man konnte der Fragerin die Frage kaum übel nehmen, und doch würde ſie wahrſcheinlich ein ſehr erſtauntes und etwas verlegenes Geſicht gemacht haben, wenn man ihr geantwortet hätte: „Einer der größten Dichter Deutſchlands“. Sie hätte ſich dann vielleicht dunkel entſonnen, daß es einen Roman giebt „Zwiſchen Himmel und Erde“, der nur darum eine weitere Verbreitung gefunden, weil er bei Otto Janke in Berlin als „Volksausgabe“ erſchienen iſt, ein Roman, von dem ſie Anfang und Ende geleſen — die Mitte war langweilig —, aber ſonſt: was hat er ſonſt geſchrieben? Es giebt kaum einen Dichter, deſſen Bedeutung ſo wenig im Verhältniß zu ſeinem Ruf ſteht, kaum ein Dichterleben, das wie dies ſo ganz ein Martyrium war. In kleinen Verhältniſſen, im thüringiſchen Städtchen Eisfeld, wo Otto Ludwig am 12. Februar 1813 geboren war, erwuchs das phantaſievolle Kind. In ſeiner Vaterſtadt und in Hildburghauſen fand er eine gute gelehrte und muſikaliſche Bildung. Aber es fehlte an großen Eindrücken, wie ſie einem Geiſte wie dieſem, einer plaſtiſch-anſchauenden Seele wie dieſer Nahrung und Bedürfniß geweſen wären. Er wurde Krämerlehrling — das traurige Loos des Pegaſus im Joche! — Theaterdichter nnd Capellmeiſter bei einem Liebhabertheater in Eisfeld. Er hat viel und manches Gute componirt, — wer kennt es? Er wandte ſich an Mendels-

sohn nach Leipzig, der Musiker an den Musiker, der Mensch an den Menschen — aber der fertige, in sich abgeschlossene, feine und formvolle Meister verstand den unbeholfenen, durch übertriebene Anstrengungen, durch den Zwiespalt seiner Neigung mit seinem Berufe nervös gewordenen, verlegenen thüringischen Kleinstädter nicht. Er kehrte, kränkelnd, aus der Metropole der Musik in sein Meininger Ländchen, in seinen Wald zurück. Krampfhaft gohr und arbeitete seine Phantasie, aber noch war er kein Dichter, noch wußte er nicht, daß er es sei. Da plötzlich — ein Ruck, ein jäher blendender Moment geistigen Hellsehens. „Mir genügt das Vage der Musik nicht mehr. Gestalten muß ich haben." Damit entschied sich sein wahrhafter Beruf. Was er in diesem geleistet, was seine „Thüringer Naturen", „Zwischen Himmel und Erde", was die „Makkabäer" und der „Erbförster" für unsre Poesie, seine „Shakespeare-Studien" für die Kritik, für die Aesthetik bedeuten, das lebt in den — Literaturgeschichten. Aber freilich, welch' ein Leben ist das! Das Scheinbild des Lebens, das Sein einer Mumie, ein übertünchter Tod. Und doch, eine kleine, stille Gemeinde hat der außerordentliche Mann, die seine Fehler nicht abschrecken, tiefer in sein Wesen einzudringen und seine Größe zu bewundern, die weiß, daß dies entsagungsvolle Leben mit der reinsten und schönsten Krone der Getreuen geschmückt ist: jener Getreuen, die den Genius nicht in den Tagedienst geben, um einiger lumpigen Thaler willen, die auf den Beifall einer der Mode folgenden, vergnügungssüchtigen Menge gern verzichten um das Ideal wiederzugeben, das ihnen glänzend in der Fülle der Gesichte aufgegangen ist.

Fast fünfzehn Jahre lang peinigten den rastlosen Mann die heftigsten rheumatischen, von entsetzlichen Nervenschmerzen begleiteten Anfälle. „Die Energie Ludwigs" schreibt sein Arzt, „wird mir stets unvergeßlich bleiben, Jahre lang einen Zustand ohne Murren zu ertragen, in welchem unter unsäglichen Schmerzen die Herrschaft über den Körper geschwunden, das Bewußtsein aber klar ist, daß der rege Geist durch die Reaction körperlicher Krankheit zunehmend getrübt werden muß." Ihn selbst schmerzte nur, „nicht, daß ich den Genuß,

sondern nur, daß ich den Zweck und den Gebrauch meines Lebens verliere." Ganz kurz vor seinem Tode äußerte er: „Wenn's doch noch möglich wäre, zu arbeiten" — ein Wort fürwahr, das seinem Leben ganz und voll entspricht. Eine Arbeit war ihm auch sein künstlerisches Schaffen. Nicht mühelos, schlank und leicht „wie aus dem Nichts entsprungen" wuchsen ihm seine Gestalten — erst allmählich drangen sie durch Dunst und Nebel, dann aber standen sie auch da, ehern und echt. Und wenn sie auf dem Tandelmarkt keine Geltung erlangten, was kümmert das? Eine im besten Sinne vornehme Natur konnte Otto Ludwig verschmähen, wonach er nie gegeizt, nicht, weil die Trauben zu hoch hingen, sondern weil der oberflächlichste Blick in das Treiben der literarischen Messe ihm zeigen mußte, daß neben dem Besten auch das Elendeste gleichen Werth, gleiche Kraft, wenn nicht höhere hat. Es giebt zwar einen Sturmwind des Genies, dem Alle folgen müssen — in ihm fuhr Otto Ludwig nicht einher; aber er ist in's Herz der Natur gedrungen, er hat im Tiefsten geschürft, und wer wahren Werth von blendendem Putz zu unterscheiden vermag, der wird den bescheidenen Mann umdrängen, von ihm gewinnen wollen, was er an Edelmetallen im tiefsten, stillsten Grunde gewonnen und an's Licht gefördert hat.

Otto Ludwig hat bei der ihm nie genügenden Sorgfalt des Arbeitens nur wenig veröffentlicht. Wie oft er seine Projecte hin und her wälzte, um sie recht zu erfassen, beweisen u. A. die reichlichen Varianten des Bernauerin-Stoffes. Auch der Ende der vierziger Jahre begonnene „Erbförster" brauchte längere Zeit um auszureifen. 1849 war er vollendet. Eduard Devrient, damals noch wärmer und freier als in seinen alten Tagen, nahm das Werk mit offenen Armen auf. 1850 kam es auf die Dresdener Hofbühne und wirkte wie ein ganz Neues und Gewaltiges: ein riesiger Basaltblock, der aus den geheimen Felsensitzen, wo es „wild ist und schauerlich öd", in das Treiben der Städte hineinpoltert. Das Publikum war ergriffen, die Kritik würdigte die neue Erscheinung als ein „Ereigniß". Die Schauspieler spielten den „Erbförster" mit Leidenschaft — die Wenigen, heißt das, die Gelegenheit hatten ihn zu spielen. Genast in Weimar nennt

das Stück „das beste Werk der Neuzeit. Alle Charaktere sind psychologisch aufgefaßt, und Wahrheit athmet das Ganze.“ Anschütz in Wien, Grunert, damals noch in München, setzten an die Titelrolle ihre beste Kraft. Bald aber zeigte sich die spröde Natur des Publikums, das den furchtbaren Ernst des Lebens in der Kunst nicht zu ertragen Willens ist. Einige wenige Bühnen gaben das Stück; kaum auf zweien erlangte es das Bürgerrecht. Die Wiener Burg blieb ihm mit Anschütz, hernach mit Förster, getreu. Weimar kehrte zu Zeiten zu ihm zurück. Heutzutage ist der Erbförster fast überall ein Fremdling. Nur die Meininger, immer auf der Fährte des Echten, nahmen ihn mit Herrn Hellmuth-Bräm in ihr Repertoire auf. In belustigender Concurrenz folgte ihnen das Berliner Schauspielhaus, nachdem die Meininger den trefflichen Darsteller der Titelrolle an Berlin abgetreten hatten. Während aber das herzogliche Theater mit der schlichten, waldheimlichen, realistischen Inscenirung des Werkes den mächtigsten Eindruck bei dem Publikum erzielte, wirkte das Stück in der damaligen nüchternen Wiedergabe der königlichen Bühne mehr befremdend als erschütternd und rief sogar eine bei dem mehr gewandten und witzigen als tiefen und gemüthvollen Naturell der Berliner wohl begreifliche Opposition hervor.

Die gewaltigen Vorzüge dieses Dramas entziehen sich dem ästhetischen Ellenmaß. Natürlich giebt es Gesetze, die ein Dichter nicht ungestraft verletzt. Aber das blos Gesetzmäßige ist nie das Große, und wenn eine Tragödie, so zeigt der Erbförster, daß die Bedeutung eines Kunstwerks viel weniger im Stoff als in der Behandlung desselben liegt, mehr im „Wie“ als im „Was“. Im „Erbförster“ zwingt uns zunächst und vor Allem Eins: das sind Menschen, so reden, so streiten, so lachen und weinen sie, „Thüringer Naturen,“ aber ganze Menschen. Es ist furchtbar, wie sich aus dem lustigen Wortgefecht beim Kartenspiel der tragische Conflict herausnestelt. Ein Jeder kennt das Gefühl, für mich stets einer der erschütterndsten Eindrücke: den jähen Uebergang vom Scherz zum Ernst. Noch ist Alles gut, da kommt ein leises Wölkchen. Nun fühlt man das Unwetter nahen, steht athemlos dabei und kann es nicht wenden. Immer dichter zieht

es ſich zuſammen, nun rollt der Donner und ſchon ſchlägt es auch ein. Wie das gemacht iſt, das muß man leſen, ſehen, nachfühlen, um bei jeder genaueren Prüfung ſeine Wahrheit nur immer großartiger beſtätigt zu finden. Und dieſe heimlich-unheimliche Stimmung im Förſterhauſe, dies Gefühl vom erſten Wort an: hier muß etwas Entſetzliches geſchehen. In dieſe Zimmer, dieſe Kammern dringt kein volles Sonnenlicht, eng und lichtlos ſind auch die Köpfe ihrer Menſchen. Vollendetere Zeichnungen, beſſeres Material für die bildende Künſtlerhand giebt es nicht. Und wie ſich nun ein Glied an das andere ſchließt, den tödtlichen Ring für den armen alten Mann ſchmiedend, wie beengend, wie entſetzlich wahr! Und wie ſchwer wird es Einem nun, bei aller Bewunderung des Einzelnen, bei aller Anerkennung der unvergleichlichen Meiſterſchaft in der Ausnutzung des engen, trüben Zufallgedankens ſagen zu müſſen, daß dem „Erbförſter“ doch etwas fehlt, etwas, das uns alle Qual ruhig und gelaſſen ertragen ließe: „das große gigantiſche Schickſal, welches den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt“. An der Enge ſeiner Begriffe, an dem tückiſchen Spiel des Schickſals geht der „Erbförſter“ zu Grunde — wir aber möchten höher ſtehen und beim Untergange des Helden ſehen, daß er ſterbend einen Blick in jenes gelobte Land thut, das ihm lebend zu erreichen nicht vergönnt war, und kann er das nicht, ſo möchten wir doch, wenn wir die Summe ſeines Lebens ziehen, nichts anders ſagen als dies: in deinem Falle hätte ich gehandelt wie du; der Dichter hat mich auf den Stern deines Schickſals gepflanzt, ich folge dir, wohin du ziehſt, auch auf die verworrenſte Bahn, und trittſt du aus deinem Geleiſe, wohl, es iſt mir ein ſtolzes Gefühl, mit dir enden zu können. Fehlt uns dies Gefühl der Identität der Intereſſen, dieſer Zugehörigkeit zum Helden — dann hat das Drama, in neunundneunzig Fällen gegen einen, auch irgendwo ein Loch, und um ſeine Wirkung ſteht es ſchief.

Der Streit im „Erbförſter“ dreht ſich um die Frage: kann der Herr von Düſterwalde, Stein, den Förſter von Düſterwalde, Ulrich, ſeinen Förſter, der zugleich ſein Duzfreund iſt, abſetzen oder nicht? Die Antwort lautet natürlich: Ja. Ob es klug oder

nicht ist, ob Stein gegen sein Interesse auf dem Durchforsten besteht, das Ulrich mit aller Entschiedenheit verwehren will, das thut Nichts zur Sache. Im Verlauf des Stückes selbst wird Alles herbeigebracht, dem alten Ulrich dies Recht plausibel zu machen: daß es gleichgültig sei, ob man ihn den Erbförster heiße oder nicht, ob seine Vorfahren bis zum Urgroßvater Düsterwalder Förster gewesen oder nicht; daß der Rupert von Erdmannsgrün, auf den er sich beruft, Staatsdiener und nicht absetzbar sei, was beim Ulrich nicht zutreffe; daß es Nichts verschlage, ob er das Beste seines Herrn wolle oder nicht, „vor Gericht gält' das nicht". Kurz, an dem formellen Recht des Stein kann vernünftiger Weise kein Mensch zweifeln. Christian Ulrich ist der Einzige, der, während die Andern doch wenigstens urtheilslos vor einer ihnen räthselhaften Thatsache stehen, die Sache sogar umkehrt und, weit entfernt, ein solches Recht des Stein, ihn abzusetzen, zuzugeben, vielmehr die leiseste Neigung dazu für ein himmelschreiendes Unrecht erklärt — wohlverstanden ein Unrecht im formalen, gesetzlichen, nicht etwa nur im moralischen Sinne. Ein Verstandesmangel, der Bornirtheit ist, treibt ihn also in das tragische Ende. Darin liegt etwas das Maß des rein Natürlichen, Gesetzmäßigen, Verlassendes und darum Unaesthetisches. Die Dummheit darf wohl Charge, nie aber Hauptmotiv sein. Es ist nur natürlich, wenn der Wilderer es nicht begreift, daß Alles, was auf vier Füßen den Wald durchkreuzt und jagdbar ist, was im Strom zu fischen, aus den Lüften herunterzuholen ist, nicht Allen gehören soll als freie Speise auf der Gasttafel der Mutter Natur — aber es ist eine Anomalie nicht einzusehen, daß ich mit dem, was mir gehört, machen kann, was ich will. In jenem Falle lehnt sich gewissermaßen die Urmenschheit gegen die Schranken auf, die die Cultur errichtet — in diesem aber wird der natürliche und, wie ich behaupte, allen normalen Menschen innewohnende Eigenthumsbegriff selbst verletzt. Daß der Herr, dem der Wald gehört, in dem Walde auch als Herr gebieten, seine Diener ein- und absetzen kann — das *muß* eingesehen werden können, das kann von einem geistig mit dem gewöhnlichsten im Leben nöthigen Hausrath ausgerüsteten Menschen verlangt werden. Es fällt mir

nicht leicht, bei einem Werke, deſſen hohe Genialität ich nie aufhören werde zu bewundern, dieſe Ausſtellung machen zu müſſen — aber geſetzt einmal, man ginge noch einige Schritte weiter und näherte die Dummheit ſtufenweiſe dem Cretinismus! Wer würde das ertragen? Dies Extrem nur, um auzudeuten, daß für die aeſthetiſche Wirkung eines Charakters nicht nur ein gewiſſes Maß von Leidenſchaft und ethiſcher Kraft, ſondern auch von Geiſtesgaben verlangt werden darf. Daß es Menſchen wie Chriſtian Ulrich giebt, braucht man keinen Augenblick zu bezweifeln. Aber ſchade iſt es, daß dies in allem Andern ſo kernig, ſo ganz aus den Händen der Schöpfung hervorgegangene Menſchenbild einen geiſtigen Defect hat, der ſein Unglück und das Unglück des Dramas werden muß! Wie wundervoll iſt er ſonſt gezeichnet! Dies ſtarre Rechtsgefühl, dies unbeugſame Beharren auf dem, was ihm gut und recht erſcheint, dieſer unwirrſche Ton, unter dem ſich die unberührteſte Zartheit, ja, Keuſchheit des Empfindens verbirgt. Aber ein Bedenken, ein ſchweres Bedenken bleibt ſeine Bornirtheit doch. Es iſt der Genius des „Othello“, der den Dichter auf dieſe Pfade verlockt, des „Othello“, dem er eine ſo hingegebene Bewunderung zollte. Nicht nur die Verblendung aller derer, die dem Jago in's Netz gehen, findet ſich hier in dem einen Manne zur völligen Begriffsſtutzigkeit geſteigert — auch die kleinen Verwirrungen und Mißverſtändniſſe, das peinliche Zufallsſpiel der Taſchentuchkomödie, für deren aeſthetiſche Schwächen Otto Ludwig ganz und gar blind war, finden im „Erbförſter“ ihr groteskes Abbild und machen zum Jammer für jeden Bewunderer der großen Anlage dieſer Charaktertragödie in der zweiten Hälfte plötzlich eine Schickſalskomödie aus ihr, deren Mittel ebenſo kleinlich zugerüſtet ſind wie nur je bei Müllner oder Houwald.

Denn man rufe ſich die Vorgänge einmal deutlich in die Erinnerung zurück. Am Schluſſe des zweiten Actes hat ſich eine der ergreifendſten Scenen des ganzen Dramas abgeſpielt. Des Erbförſters Sohn Anton iſt auf Befehl des trunkſeligen Buchjägers, der mehr durch ein Mißverſtändniß als durch den ernſtlichen Willen des alten Stein auf kurze Zeit an Ulrichs Stelle

getreten ist, von sechs Holzhauern brutal ausgepeitscht worden, als er eben „drüber war, die Ahornpflanzen in der Baumschule herauszunehmen", und der Sohn giebt nun todtenbleich dem Vater von der ihm angethanen Schmach stammelnd Kunde. Das letzte Wort wird dabei nicht ausgesprochen — um so ergreifender rührt uns des Sohnes Aufschrei: „Vater, ich kann's nicht sagen. Das hat mir noch kein Mensch gethan auf der Welt." In seinem übertriebenen Ehrgefühl das echte Kind seines Vaters steigert dieser Andres Alles in's Jugendliche, Leidenschaftliche — nicht eine Wallung in ihm, die wir nicht verständen; so, ganz fassungslos, ganz vernichtet mußte ein solcher Jüngling nach der gemeinen Rachethat des Buchjägers sich geberden. Denn nur eine Rachethat, nicht einen Rechtsact vollzog der wüste Gesell, als er seine sechs Spießgesellen über den Einen schickte, der sich ihrer nicht erwehren konnte. Trotz Allem stand das formelle Recht in jenen Augenblicken dem Buchjäger zur Seite — und das eben ist es, was der Erbförster nicht begreifen will. Er betrachtet sich nach wie vor als den Träger seines angestammten Amtes; er giebt Ordre jeden anzurufen und im Nothfall niederzuschießen, der mit einer Flinte in „seinen" Forst kommt, und gleichzeitig schickt er seinen Jüngsten in die Stadt zum Advokaten, um eine Klage „gegen den Stein und seinen Buchjäger zu machen". Das ist, wie der Charakter des Alten einmal angelegt ist, vollkommen folgerichtig, die einzig mögliche Consequenz aus den gegebenen Voraussetzungen, in jedem Wort, in jedem Athemzug wahr und von ungeheurer dramatischer Gewalt.

Ganz unvermerkt aber hat sich in diese bewunderungswürdige Scene der Wurm genistet, der das Fundament der Tragödie unterhöhlen soll. Andres, der von seinem Vater den Auftrag erhält, ihn bis an die Grenzschenke zu begleiten, fühlt plötzlich einen Frostschauer und läßt sich ein Tuch um den Hals binden, nachdem er unter den Flinten für sich die „doppelläufige mit dem gelben Riemen" gewählt. O über dies Tuch und diesen Flintenriemen und über alles Unheil, das sie anrichten! Denn wozu sind sie da? wozu das jähe Unwohlsein des Andres? Im dritten Akt hören wir zwei Gaudiebe in der Grenzschenke von den

beſſeren Zeiten reden, die die Revolution mit ſich bringt, zwei ausgeſprochene Communiſten, deren einer, Lindenſchmied, ſeinen tödtlichſten Haß auf eben den Buchjäger geworfen, der den Sohn des Erbförſters ſo grauſam gezüchtigt hat. Und in eben dieſe Grenzſchenke kommt Andres Ulrich und lehnt die Flinte mit dem gelben Riemen an die Wand, nachdem er mit den Worten „Daß ſich Niemand da vergreift; die Flinte iſt geladen“ ſein Tuch um das Flintenſchloß gewickelt. Und dann? Dann — „wird ihm ſo elend da herum“, er legt die Arme auf den Tiſch und ſchläft ein. O über dieſen Schlaf, der das Drama mordet, und über dies fürchterliche Unwohlſein! Aber warum kann ſich ein friſcher junger Mann nicht auch einmal miſerabel fühlen, fragt vielleicht Jemand, beſonders nach einer ſo heftigen Gemüthserregung, wie Andres Ulrich ſie durchgekämpft? Gewiß, in der baaren, platten Wirklichkeit. Aber nicht im Kunſtwerk und nicht an ſolcher Stelle. Und ſelbſt in der Wirklichkeit: wer ſchläft ſo aus heiler Haut in einer Schenke ein, vollends wenn er der Sohn eines Mannes der Pflicht und der rauhen Tugend ſelbſt iſt? Und zugegeben einmal, es wäre wahrſcheinlich — im Kunſtwerk iſt es vom Uebel! Das benutzt nicht eine augenblickliche Trübung des Wohlbefindens, eine phyſiologiſche Störung, um ſich den Weg zur Kataſtrophe, zu Mord und Tod und grenzenloſem Elend zu bahnen. Das kennt ſolche Abweichungen von der geraden Linie, ſolche Kreuzungen der Nothwendigkeit nicht. Wäre mit ſo ordinären Möglichkeiten zu rechnen, dann könnte das Geſchoß Tells auch fehl gehen und ſtatt des Apfels die Stirn des Knaben treffen! Davon alſo Nichts. Und zu welch' anderm Zwecke als um dem Tode ein Hinterpförtchen zu öffnen ſchläft Andres Ulrich ein? Man höre doch: der Lindenſchmied ſtiehlt unterdeß ja des Andres Flinte, die Flinte mit dem gelben Riemen, und mit eben dieſer Flinte erſchießt der Lindenſchmied den Buchjäger. Daraus folgt nun wieder, daß man Andres für den Mörder des Buchjägers, ja ſogar für den Mörder des jungen Robert Stein hält, an deſſen Kopf gleichfalls eine Lindenſchmied'ſche Kugel aus dem verhängnißvollen Rohr vorbeigeſauſt iſt.

Aber noch mehr: der alte Quängeler und mürrische Stehimwege, der alte Forsthüter Weiler (eine Meisterschöpfung des Dichters) weiß dem Förster davon zu erzählen, daß er Andres und Robert im ärgsten Zank gesehen und daß bald darauf zwei Schüsse gefallen seien — der eine der Schuß des Lindenschmied, der den Robert verfehlt. Der andre aber, meint der Weiler, habe getroffen — und wen? den Andres — so glaubt er, denn vom Lindenschmied weiß er nichts. Und richtig erhärtet er seinen fürchterlichen Verdacht durch ein untrügliches Zeugniß: durch das Tuch, das um die Flinte mit dem gelben Riemen geschlungen war, und mit dem der Bach hantierte, als er den verwundeten Strauchdieb mit sammt dem Unheilsgewehr in sich aufgenommen. Nun muß ja der Erbförster glauben, Steins Sohn habe den seinen erschossen — und ohne Besinnen entschließt er sich auch, Vergeltung zu üben. „Aug' um Auge — Zahn um Zahn." Trifft er nun aber den vermeinten Mörder seines Andres, trifft er den Robert? O nein: seine eigene Tochter trifft er, die holde, herbe, jungfräuliche Marie, die zu einer letzten Zusammenkunft mit Robert, ihrem Verlobten, in den heimlichen Grund gegangen! Um des todtgeglaubten, vermeintlich erschossenen, aber frisch und gesund lebenden Andres willen tödtet der Erbförster in dem vermeintlichen Robert sein Lieblingskind, seine Tochter Marie — und er, der Mann des starren Rechts, muß einsehen, daß er Unrecht hat. Und woher dieser Rattenkönig von Unglücksfällen? Weil der tragische Genius des Stückes sie fordert? Nicht doch; nur weil ein Flintenriemen gelb ist und weil ein junger Mann zur Unzeit unwohl wird. Das wird Einem nie und nirgends deutlicher als im Theater. Liest man das Drama, so mag man über diese groben Mißverständnisse hinwegeilen. Sieht man es aber, sieht man dies unglückselige Tuch vor Augen und den noch fürchterlicheren Riemen, dann wünschte man, wie Stallmeister Froben den Schimmel des großen Kurfürsten, beide mit dem „Grau der Mäuse" decken zu können. Aber nein, das Tuch muß so auffallend sein, daß man es mit keinem andern verwechseln, und der Riemen muß hellgelb sein, damit er weithin durch das Dunkel im heimlichen Grunde leuchten kann. Und wir sitzen

davor und ſagen uns, daß das ganze Verhängniß ungeſchehen geblieben wäre, wenn das Tuch etwa weiß und ungemärkt und der Flintenriemen lederfarbig oder ſchwarz geweſen wäre. Dies ungeſchlachte Marterzeug, das zu ganz anderm gut iſt als zum Handgeräth des großen, gigantiſchen Schickſals, iſt damit wohl hinlänglich gekennzeichnet worden.

Aber gäbe es denn keine, auch nicht die geringſte Verbindung dieſer Irrthümer mit dem Charakter des dramatiſchen Helden und dem ganzen Problem des Dramas? Und iſt der Zufall, der willkommenſte Prügeljunge der aeſthetiſchen Kritik, wirklich ſo ſchlechtweg aus der Tragödie zu verbannen? Iſt es nicht auch ein Zufall, daß in „Romeo und Julia“ der Abgeſandte des guten Prieſters unverrichteter Sache zurückkehrt, ohne den jungen Montague in das gefährliche Geheimniß des Schlaftrunks durch den Brief des Paters eigeweiht zu haben? Spielen nicht kleine Zufälligkeiten ſelbſt in den ſo überaus ſcharfſinnig und ſtreng geführten Plan der „Emilia Galotti“ hinein? Hängen nicht auch im „Wallenſtein“ Kriſis und Kataſtrophe von einem Augenblick ab? O ja. Aber es iſt doch etwas andres, ob das Schickſal einen Menſchen, der ſich übereilt, beim Wort nimmt und die Kugel, die der Held in's Rollen gebracht, nun ſelbſt eine Weile fortſtößt, bis es wieder am Helden iſt, ſie zum Abgrund zu wälzen — oder ob ein Mißverſtändniß der ausſchließliche Erreger des tragiſchen Leides iſt. Ein heißblütiger, kurzſichtiger, unüberlegter, verblendeter Jüngling — das iſt Romeo. Von ſeiner Gedanken- und Maßloſigkeit hat er ſchon Proben genug gegeben, ehe ihn durch ſeinen Pagen die falſche Nachricht von Juliens Tode erreicht — dieſelbe Nachricht, die der Brief des Paters verhütet haben würde. Damit hätte er allerdings wohl auch das frühe Ende der beiden Liebenden *verhütet* — aber *herbeigeführt* hat er es doch keineswegs. Das iſt ganz etwas andres. Romeo erhält nur eine wünſchenswerthe Aufklärung nicht, und an ihm wäre es nun, wenn er beſonnen wäre, zu ſtutzen, ſich ſelbſt bei dem Pater das Räthſel dieſes jähen Todes löſen zu laſſen, oder von dem friſchen Wangenroth und den Lebenszeichen in Juliens Antlitz betroffen zu werden. Nichts davon! Seinem

Charakter getreu endet er im Gruftgewölbe der Capulet ſein Leben, nachdem er durch eine Bemerkung in ſeinem an den Vater gerichteten Brief auch noch, recht unüberlegt, den armen Mantuaner Apotheker, der ihm das Gift verkauft, an's Meſſer geliefert — und auch Julien zieht er in den Tod nach ſich. Es iſt klar genug, daß der Zufallsapparat des „Erbförſters“ aus einem ganz andern Arſenal genommen iſt. Und Wallenſtein? Sobald er mit dem ſchwediſchen Obriſten das gefährliche Bündniß geſchloſſen, giebt es keinen Rückweg mehr für ihn. Er möchte nach der heftigen Scene mit Max, der ſeinen guten Genius aufgerufen, den Pakt rückgängig machen — aber der Schwede iſt fort, als hätte die Erde ihn eingeſchluckt: das Schickſal hat den Entſchluß des Helden feſtgeheftet; er iſt unwiderruflich geworden und ſetzt ſich alsbald in Thaten um. So lauert wohl das Fatum auf jede böſe Stunde des Helden und führt ihn dicht an der guten Löſung vorbei, liſtig verhütend, daß er ſie wähle; ſo kommt es ſeinen Gedanken und Plänen auf halbem Wege entgegen und ſendet dem Macbeth das gekrönte Opfer ſelbſt zu Gaſt, aber es denkt nicht daran, allein und ausſchließlich für ihn zu arbeiten und Thaten aus ihm herauszulocken, die nach dem natürlichen, geſetzmäßigen Verlauf der Dinge nie hätten geſchehen können. Ich hörte einmal das geiſtreiche Wort, alles tragiſche Verhängniß beruhe auf dem Worte „eben“ — man könnte auch ſagen, auf den zwei Wörtchen „zu ſpät“; auf einem ſchmalen Steg, auf eines Meſſers Schneide balanciren die tragiſchen Geſchicke, aber ſie thun es zu unſerer aeſthetiſchen Freude nur dann, wenn ſie nicht durch die Taſchenſpielerkunſtſtücke des Zufalls, durch Augentäuſchungen und Mißverſtändniſſe dorthin geführt ſind. Das Wörtchen „eben“ mag auch Otto Ludwig vorgeſchwebt haben. Er, der unabläſſige Grübler, der ſich in die dramatiſche Kunſt Shakeſpeares wie in einen Schacht hineingebohrt, hat den Willen ſeiner Menſchen und den mächtigeren des Schickſals ſich beſtändig verſchlingen und kreuzen laſſen wollen, indeß der eine immer die Hand des andern ergriffe — ſo denke ich es mir. Aber über dem Nachdenken verlor er, wie es ihm ſo oft auch in ſeinen Shakeſpeare-Studien widerfahren iſt, den einfachen, klaren

Blick, und er, der Bewunderer der pſychologiſchen Geſetzmäßigkeit Shakeſpeares, bemengte ſich mit den Kniffen der Schickſalstragöden, die er ſo verachtete, und beging, ohne es zu merken, ganz dieſelben Fehler wie ſie.

Aus dieſen Schlingen iſt kein Entkommen, und ſie ſind es auch, in denen ſich das nüchterne Urtheil immer wieder verfängt. Sie haben dem großen Werk den Stempel der zweifelloſen Echtheit vorenthalten und dem Philiſterſinn das Recht gegeben, es zu bemäkeln. Daß es uns aber dennoch das innerſte Mark aufwühlen kann — wie ſehr beweiſt das ſeine geheime Verwandtſchaft mit den Kräften des Lebens, ſein geniales, von allen Regeln der Technik und Dramaturgie losgelöſtes Weſen. Wir ſehen zwar eine Macht, die wir künſtleriſch nicht gelten laſſen wollen, mit dieſen Menſchen wie mit Puppen agiren — aber dieſe Menſchen ſelbſt muthen uns wie Bekannte an; einem jeden glauben wir ſchon einmal in's Auge geblickt, ihm die Hand geſchüttelt, ſeine Stimme gehört zu haben. Solche Geſtalten ſchafft nur ein ſchöpferiſches Genie: dieſen Weiler, dieſen haſtigen, gutmüthigen und doch ſo eigenwilligen Stein, dieſen banauſiſchen, dummſtolzen Wilkens, den Buchjäger, die ſtille, demüthige Frau, die das Reſtchen des alten Erbtheils der Weiber, das ihr geblieben, der Liſt, ſo gut und treu zum Beſten der Ihren verwaltet: der einzige Weg, den ihr der Gatte offen gelaſſen. Und dieſer Erbförſter ſelbſt, wie unſäglich rührt und packt uns der Mann! ja wie groß wird er, wenn endlich, endlich die enge Mauer ſeines vermeinten Rechts einſtürzt und er inne wird, welche Frucht ſein ehrlicher Starrſinn getragen. Wenn er dem Stein im letzten Act mit dem Tuch entgegentritt, das, wie er glaubt, ſeines Andres Blut getrunken, und nun des Sohnes Stimme draußen laut wird, wenn er dieſen entſetzt von ſich abwehrt und das furchtbare Wort ruft „Mein Andres iſt todt. Liegſt du erſchlagen im heimlichen Grund — dann ſollſt du mein Andres ſein, dann iſt Alles gut, dann wollen wir jubeln, dann wollen wir ſingen: Herr Gott, dich loben wir“ — dann geht von ſeinem Jammer eine tragiſche Stimmung aus, die kein Held eines bürgerlichen Schauſpiels nach ihm und nur ein ein-

ziger vor ihm erreicht: der alte Miller im letzten Akt von „Kabale und Liebe“, dem Erbförſter vielfach verwandt, in einigen Zügen ſein Vorbild. Und wahrhaft erhaben wird der einfache Mann, wenn ihm die ganze Einſicht des furchtbaren Geſchicks kommt, das über ihn und die Seinen hereingebrochen, wenn er ſich nach der markerſchütternden Klage „O einen Troſt! Einen Troſt! Einen Strohhalm nur von einem Troſt“ zu dem Einen wendet, was ſein ganzes Leben gehalten und getragen, zu dem Gedanken des Rechts, das ſich ihm jetzt in dem Bibelwort darſtellt „Wer irgend einen Menſchen erſchlägt, der ſoll des Todes ſterben“. „Das iſt Gewißheit, das iſt Verheißung“ ſagt er, „das zwingt; kein Aber und kein Wenn. Wer irgend einen Menſchen erſchlägt, der ſoll des Todes ſterben; das heißt: dann iſt's gebüßt, dann iſt's ausgelöſcht und er iſt wieder rein.“ Und er ſetzt ſeinen Hut auf, „knöpft ſich ein“ und mit dem Wort „Ich geh' in die Gerichte“ wendet er ſich zum Gehen.

Hier findet ſich nun zu guter Letzt noch eine einſchneidende Wendung, bei welcher den Dichter das Gefühl der Sicherheit einige Zeit verlaſſen hat. Er hat nämlich für den Schluß zwei einander gerade entgegengeſetzte Faſſungen geſchrieben und damit, wie ich glaube, ſelbſt darauf hingedeutet, daß das Voraufgegangene nicht Alles nur das Werk der ſtrengen Nothwendigkeit iſt, die zweierlei Möglichkeiten gar nicht kennen kann, ſondern immer nur eine, eben die nothwendige. Bei Otto Ludwig geht nun aber der Erbförſter nach der erſten Verſion wirklich in die Gerichte, (und in dieſer ſpielte ihn u. A. Dr. Auguſt Förſter), nach der zweiten allgemein bekannten zweifelt er, ob er dasjenige, was er für Recht hält, vor Gericht auch wirklich finden wird: den Tod; ja mehr: es wird ihm ganz wahrſcheinlich gemacht, daß er ihn nicht finden wird, und er hat es ſchon einmal zu bittrem Leide erfahren müſſen, daß es, wie er es nennt, „zweierlei Recht“ giebt. Da macht er ſich denn, nachdem er mit doppeldeutigen Worten von ſeiner Familie und ſeinen Freunden Abſchied genommen, mit der Flinte auf den Weg, der kurz genug iſt, denn kaum hat er die Thüre im Rücken, da fällt ein Schuß, und der Erbförſter Chriſtian Ulrich „hat ſein Recht“.

Die Wahl zwiſchen dieſen beiden Schlüſſen iſt pſychologiſch nicht ſo leicht. Für den Gang in die Gerichte, der von Vielen unbedingt verworfen wird, läßt ſich anführen, daß der Förſter immerhin doch nicht ſicher ſein darf, daß man, ſtatt ihn hinzurichten, ihn zum Kerker begnadige oder was ſonſt; denn es iſt ein Irrthum zu glauben, es verſchlage für die Beurtheilung von Mariens Tode viel, daß der Erbförſter dieſen nicht beabſichtigt hat. Freilich hat er nicht ſeine Tochter, wohl aber einen andern mit Vorbedacht tödten wollen, und vor den Gerichten iſt es gleichgültig, ob X., der den A. erſchießen will, ſich in der Perſon irrt und ſtatt deſſen den B. trifft. Mord bleibt Mord, und nur die Qualification des Verwandtenmordes würde in Ulrichs Fall ſelbſtredend fortfallen. Im Uebrigen ſtehen ihm wohl noch Milderungsgründe zur Seite und möglicherweiſe findet das Gericht, daß ſtatt eines Mordes nur ein Todtſchlag vorliege — aber zweifellos iſt die Entſcheidung von vornherein keineswegs. Dann aber ſpricht für Ulrichs Gang in die Gerichte auch, daß die Obrigkeit, die Recht ſpricht, ihm, dem im Grunde des Herzens frommen Manne, als von Gott eingeſetzt gilt; endlich, daß es ſeinem religiöſen Sinne ein Furchtbares ſein müßte, Hand an ſich ſelbſt zu legen. Anderſeits bedenke man aber wohl, daß der ſtete unmittelbare Verkehr mit der Natur das Elementare im Menſchen nährt, vollends im Waidmann, der Blut zu vergießen gewöhnt iſt, und daß Chriſtian Ulrich, der ſich ohne viel Beſinnen, auf das Bibelwort geſtützt, zum Rächer ſeines todtgeglaubten Sohnes aufwirft, ebenſo leicht ſein eigner Richter werden kann, wenn es zu ſühnen gilt, was er ſelbſt verbrochen. Dann verſtummt auch in einer ſolchen Seele, deren Lebensodem die Ehre iſt, jeder moraliſche Scrupel über den Selbſtmord — ſo viele Leichname an ihrer Ehre gekränkter Soldaten legen Zeugniß dafür ab. Der alte Ulrich hat aber nicht nur die Ehre — er hat Alles verloren, was ihm das Leben lebenswerth machte; den Menſchen ein Anſtoß, ein „alter Mordkerl“, das iſt er in ſeiner Schätzung, ſonſt Nichts. Ein ſolcher Mann grübelt in ſeiner furchtbaren Herzensnoth nicht lange, was mit dem Sittengeſetz verträglich iſt, was nicht; Recht, Ehre — das Alles ſitzt

ihm im Gefühl, und mit dem Gefühl entscheidet er auch die letzte Frage des Lebens. Ja, es wäre gar nicht so undenkbar, daß er, das Beispiel des begnadigten Lentner vor Augen, ein gutes Werk zu thun meinte, wenn er an die Stelle des falschen Rechtes, welches die Justiz fällt, das wahre setzt, das Gott verkündigt: „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben". Und damit würde er seinen Selbstmord rechtfertigen. Ein einziger Grund aber entscheidet für diesen gebieterisch: der aesthetische. So schwül, so athemversetzend ist die tragische Luft in dem dämmrigen Zimmer des Jägerhauses von Düsterwalde geworden, daß wir den Schuß als eine Wohlthat empfinden: er zertheilt dies Gedünst, er giebt uns das Gleichgewicht zurück und — er endet das Drama in Wirklichkeit. Wer möchte von dem alten Manne Abschied nehmen mit hundert Fragen auf den Lippen, für die er keine Antwort weiß? Wer möchte sein trostloses Dasein verlängert wissen? Der Schuß giebt Gewißheit, und hat der Dichter uns auch selbst in die Lage gebracht, einen andern Ausgang gleichfalls für möglich zu halten — einerlei, künstlerisch ist dies der rechte. Ein Drama, das vom Unheil so gesättigt ist wie dies, durfte nicht wie ein Rührstück — es mußte wie eine Tragödie enden.

So spiegelt der „Erbförster" den Dichter wieder, wie ich ihn zu erkennen und wie ich ihn in der Vergleichung mit Hebbel zeichnen zu dürfen geglaubt habe. Er ist von den Beiden die stärkste Natur. Er sucht die äußerste Einfachheit des psychologischen, ganz natürlichen Geschehens im Menschen auf und tödtlich haßt er die Phrase und den Bombast. Aber durch seine autodidaktische Ausbildung in seiner geistigen Entwicklung gehemmt, unklar über seine Begabung, die er zu spät erkannt, in den Bann eines schwerens Leidens geschlagen, vereinsamte er innerlich früh, und sich selbst und seinen Gedanken überlassen mußte es ihm widerfahren, daß sein starkes echtes Naturempfinden eben aus übergroßer Gewissenhaftigkeit, aus schamhafter Scheu vor dem Unwahren, sich in der Sackgasse der Künstelei verfing, daß seine Einfachheit Befangenheit und Sophismus, seine Naivetät Beschränkung wurde — etwa so, wie in den späteren Werken Henrik

Ibſens der Wahrheitsdrang des Dichters zur verſchrobenen Wahrheitsſucht wird. So erging es Otto Ludwig auch. „Du willſt fern von den Menſchen ſein und ſie doch lieben?“ fragt er ſich einmal, und er ſelbſt antwortet „Eben damit ich ſie lieben könne, will ich ſo fern als möglich von ihnen ſein.“ Und ihnen an Liebe ſo nah iſt er ihnen wirklich oft ſo fern gerückt. Das erſchließt uns die Seele dieſes edlen Mannes, das macht uns im Bunde mit ſeiner ſcharfen Denkarbeit ſeine Größe, ſeine Fehler und Sonderbarkeiten erklärlich. Es iſt ein ganz andrer Fall als der Hebbels. Bei dieſem miſcht ſich der Verſtand in das Blut ſeiner Geſtalten und verfälſcht ſo die pſychologiſche Wahrheit. Otto Ludwig aber geht von den geſundeſten, wahrhafteſten Vorausſetzungen, kurz von der Natur aus, um in die Lage des Mannes zu gerathen, der aus übergroßer Ehrlichkeit zum Pedanten wird und die Wahrheit des natürlichen Geſchehens ſchließlich, ohne es zu wiſſen, durch ſeine Gewiſſenhaftigkeit ärger beleidigt als es durch einen Streich des Leichtſinns oder eine fromme Lüge geſchehen ſein würde. Das iſt der Fall des Apollonius in der berühmten Erzählung „Zwiſchen Himmel und Erde“; das iſt auch der Fall des Erbförſters.

Und das Facit? Es braucht nicht mehr wiederholt zu werden, daß der „Erbförſter“ trotz ſeiner offen liegenden Fehler eine große Dichtung, ein bedeutendes Drama, ein erſchütterndes Theaterſtück iſt. Und eben darum und noch aus einigen andern Gründen gehört er immer wieder auf die Bühne, wie ängſtlich ſich das Publikum gegen ſeine furchtbare Wirkung auch ſträube. Es muß, und es wäre eine Schmach, wenn dies zweite der bürgerlichen Trauerſpiele Deutſchlands, das in den Fußtapfen von „Kabale und Liebe“ wandelt („Maria Magdalena“ iſt das andre) ſich ſein Recht auf das Podium nicht erzwingen könnte. Eben hier können die Poeten lernen, wie das realſte Leben von einem begnadeten Dichter künſtleriſch gebändigt wird ohne von ſeiner urſprünglichen Echtheit das Mindeſte zu verlieren; hier wird dieſem nach Realismus ſchreienden Zeitalter der Beweis erbracht, daß man wahr und poetiſch zugleich ſein kann und daß es eine Möglichkeit giebt, die Gegenwart auf die Bühne zu

bringen und die Menschen unsre Sprache reden zu lassen ohne der Poesie etwas zu vergeben, die doch noch mehr sein will als ein phonographischer Abklatsch des Lebens. Was sind Ifflands „Jäger", die in ihren ersten Acten nicht unterschätzt werden sollen, gegen diesen „Erbförster", was alles Uebrige, was sich in bürgerlicher Tracht auf der Bühne breit macht? Den Schauspielern aber legen Rollen wie diese eine heilsame Zucht auf. Hier giebt es kein Wanken und Weichen von der Linie, die der Dichter gezogen, keine von den beliebten „individuellen" und „originellen" Auffassungen. Hier muß der Darsteller, wie der Dichter will, und thut er es nicht, so macht er es eben falsch. Und hier ist glücklicherweise gar keine Controverse über die Charaktere möglich. So klar, so scharf, so unzweideutig ist Alles vorgezeichnet; die Form steht da — nun gießt eure Seele hinein, ihr Schauspieler!

Sollte aber diese unbedingte Sicherheit, mit welcher der Dichter den Darsteller führt, dem Werke, anstatt ihm seine Verbreitung zu sichern, nicht vielmehr hinderlich gewesen sein? So viele Schauspieler giebt es und unter ihnen gerade einige der begabtesten und geistreichsten, die nicht zufrieden sind, wenn sie mit einem Charakter nicht ihre eigenen Wege gehen können. Oder ist es doch der nervenfolternde Jammer des Stücks, der ihm das Publikum und damit auch die Theaterdirectoren entfremdet? Denn selbstredend sind es nicht seine künstlerischen Fehler, die es von der Bühne fernhalten. Wäre das, welch' eine Säuberung des Repertoires würde dann nothwendig sein! Jedenfalls spielen den „Erbförster" heute nur zwei oder drei Männer, unter diesen bis vor Kurzem noch mit Erfolg Dr. August Förster, der, nachdem er sein Engagement an der Wiener Hofburg gelöst und die Direction des Leipziger Stadttheaters übernommen hatte, den Ulrich in das Repertoire seiner Gastcyklen einverleibte, und der ihm auch noch als Societär des Deutschen Theaters in Berlin seine Liebe bewahrte. So gehörte er denn zu jenen, von denen der Freund und Biograph Ludwigs, Moritz Heydrich, spricht, die einmal in die Rolle eingelebt sich von ihr nicht wieder trennen können. Soll ich ihn mit dem früheren Meininger Darsteller, dessen oben bereits gedacht wurde, vergleichen, so traf dieser mit

seinem schnauzbärtigen, kurzangebundenen, herrischen Ton die Grundfarbe des Charakters richtiger als Förster, der ihn ungezwungener, gemüthlicher, behäbiger spielte. In dieser — man kann, wie dargelegt wurde, nicht sagen: Auffassung, sondern Färbung greift nun zwar der Gegensatz der völligen Arglosigkeit im ersten Act zu dem Entsetzen des Ausgangs mit stärkerer Rührwirkung an's Herz — aber Ludwigs Wille war es ohne allen Zweifel, den Alten von vornherein schwer, ernst, auf Alles, was kommen kann, gerüstet zu zeichnen. Es giebt Naturen, die dem Unglück immer die Hand entgegenstrecken — zu ihnen gehört wie der alte Miller auch Hebbels Meister Anton und der Erbförster. Sie provociren das Schicksal, und wenn es eintrifft, ist es ihnen nichts Ungewohntes. Auch in „Kabale und Liebe" und „Maria Magdalena" verfehlte Förster diesen ahnungs- und unheilvollen Ton — nicht weil er wollte, sondern weil er seinem ganzen Naturell nach nicht anders konnte. Aus den Männern von Eisen machte er gutmüthige Biederleute. Wie wenig das bei dem „Erbförster" angebracht ist, bestätigt uns zu allem Ueberfluß Otto Ludwig selbst noch in der kurzen Charakteristik, die er im Jahre 1847 von dem Helden, der damals noch wie das Stück „Willem Berndt" hieß (oder „Die Wildschützen"), niedergeschrieben, und die Heydrich in den „Skizzen und Fragmenten" (pag. 196) mittheilt. Da heißt es: „Berndt — eine mächtige, zusammengefaßte, sich selbst beherrschende Natur, ein sittlicher Mensch, über den die Rachsucht erst dann Gewalt erlangt, wenn sie sich als Rechtsgefühl maskirt. Seine Festigkeit bis zum eisenköpfigen Starrsinn. Die Gewohnheit, seine mächtig ausgreifende Natur zu beherrschen, seine starken innigen Gefühle zusammenzuhalten, giebt ihm das Vornehme, die Ruhe, die er immer anstrebt, das Plastische, Große, die Bewußtheit seiner Gewalt über sich und deshalb über Andere." Dies Bild nahm der Dichter in den späteren „Erbförster" unversehrt hinüber, und Christian Ulrich wäre also wie der Willem Berndt von 1847 mächtig, zusammengefaßt, plastisch, groß zu spielen — nicht aber biderb, gemüthlich, mit kleinlicher Behaglichkeit, wie jener Darsteller es in den ersten Acten that, dem trotzdem die Wirkung, die er in der zweiten Hälfte des Stücks er-

zielte, und seine unerschütterliche Anhänglichkeit an die große dichterische Schöpfung herzlich gedankt und auf jene Schwäche angerechnet werden soll.

In der Inscenirung haben die Meininger auch im „Erbförster" Allen, die sehen wollten und konnten, das Muster vorgezeichnet. Hier gab es keine Gelegenheit zu historischem Costümprunk, zu Massenscenen, zu decorativen Künsten und Maschineneffecten, aber das tägliche Leben zeigte sich unsern Augen getreu, schlicht und doch poetisch. Es war der Genius der Dichtung, der sich zwischen diesen Coulissen seine Stätte bereitet: das Försterzimmer eng und winklig, ein Kachelofen, eine Schwarzwälder Uhr, die Gedecke weiß und glänzend, Blumen in den prunkenden Vasen, wie die Försterin sie angiebt — das Ganze nur spärlich von der Sonne erhellt, die durch die dichten Baumkronen ihren Weg in diese Räume nicht finden will. Und der Geist des Hauses verrieth sich in jeder saubern, accuraten Kleinigkeit. Wie auf militärisches Commando fliegen Andres und Wilhelm auf Wort und Wink des Vaters, und Zucht und Ordnung bekunden sich auch darin. In der Waldschenke aber klappern statt unsrer alten blechernen Theaterbecher die Geräthe, die wir in jeder Wirthschaft kennen, Seidel und Kannen, Krahn, Heber und Trichter, während im heimlichen Grund das Dunkel lastet, das sich mit der Unthat so gern verbündet. Eng und gedrückt jeder Raum, als sollten wir nicht frei aufathmen, als fühlten wir auch körperlich den Druck, der uns die Brust mit jeder Schlinge, in der Leidenschaft, Zorn, Haß und die unseligsten Mißverständnisse die Menschen von Akt zu Akt verstricken, furchtbarer zusammenschnürt.

Was der „Erbförster" der modernen Bühne bedeutete, dessen war Otto Ludwig sich selbst sehr klar bewußt. Er nennt das Stück eine „Kriegserklärung gegen die Unnatur und conventionellen Manieren der jetzigen Theaterpoesie sowohl als der Schauspielkunst". Daneben läuft dann freilich sein seltsamer Irrthum, als habe er „alle Kunststückchen, mit denen man das Publikum packt" und aus denen man seit sechzig Jahren alle Dramen zusammengewürfelt, darin über Bord geworfen und nichts übrig behalten

als das was noth thut, „Natur, Wahrheit und ſchöne nicht zu eng genommene Wirklichkeit“. Man ſieht daraus, daß er gegen die ſchweren dramatiſchen Schäden des Stücks völlig blind war. Da, wo die Verwicklung uns faſt die Kehle zudrückt, fand er eine „nicht zu enge Wirklichkeit“, und ſchön erſchien ihm noch, was in kläglicher Dumpfheit der Triebe, von Zufällen gehäuſelt und verwirrt, aller Freiheit entbehrte, die von der Schönheit unzertrennlich iſt. Auf der einen Seite alſo die hellſte Einſicht in die Bedingungen des Dramas und ſeiner eigenen Werke im Beſondern, auf der andern ein gänzliches Verkennen ſeiner Grenzen. Und doch war Unbeſcheidenheit die letzte Untugend, deren man den Dichter hätte zeihen können. Er war im Gegentheil von einer rührenden, verehrungswürdigen Bereitwilligkeit, ſeine großen Gaben zu unterſchätzen, und ging darin leicht über alles Maß hinaus. Aber Verſtand und künſtleriſcher Inſtinct durchdrangen und ſtützten ſich in ihm nicht ſo, daß einer dem andern zum Heil hätte gereichen können. Er fühlte ſich dort unfähig, wo gerade die ſtarken Wurzeln ſeiner Kraft ruhten, und ließ ſich ſchöpferiſch gehen, wo ihm die Kritik ein gebieteriſches Halt hätte vorſchreiben müſſen.

Das zeigte ſich deutlich auch an dem zweiten großen Drama, das Ludwig dem „Erbförſter“ folgen ließ und mit dem er, im Feuer der erſten Begeiſterung, ſogleich den höchſten künſtleriſchen Gipfel erfliegen wollte. Im Herbſt 1852 ſchrieb er an ſeinen Freund Schaller: „Seit Mitte Auguſt ſitz' ich nun im Dörfchen Uebigau und hämmere an meiner Mutter der Makkabäer. Die Aufgabe, die ich mir mit dieſem Stücke geſtellt, iſt eine ſehr große, eine weit größere als die im Erbförſter. Es gilt ein Muſter der idealen Tragödie aufzuſtellen, das Poetiſche und Theatraliſche innigſt mit dem Charakteriſtiſchen zu verbinden, und dieſe Verbindung, die nur in dem einzigen Shakeſpeare realiſirt iſt, noch in eine einheitlichere Form zu gießen.“ Er lebte des Glaubens, daß durch Goethe und Schiller eine unheilvolle Trennung von Kunſt und Leben vollzogen, das Aeſthetiſche und Schöne vom Guten und Wahren getrennt ſei — und die Ergebniſſe dieſes „Cultus“ dachte er im Drama wieder beſeitigen zu können.

Shakespeare schwebte ihm dabei beständig vor Augen und stärkte ihn im Widerstande gegen den vermeinten Feind. Das erste kühne Vertrauen hielt freilich nicht lange vor. Bald schon genügte dem hochstrebenden Manne das Verdienst, wenn er das hohe Ziel auch nicht erreichen könne, doch wenigstens den Weg dahin zu bahnen, „den dann eine gewaltigere und nicht in diesem mühseligen Suchen verkümmerte Kraft wandeln wird.“ „Wir füllen mit unsern Leichen den Graben,“ fährt er fort, „über den der Sieger für die Sache der echten Kunst mit geschonten Kräften einst zum Siege fliegen kann.“ Noch bescheidener und fast kleinmüthig klingt dann, was er nach der Vollendung und Aufführung der Makkabäertragödie niederschrieb: „Die Idee der Makkabäer wäre durchleuchtender geworden, wenn nicht die enge Form, die ein Bühnenstück, *ein Drama für die Aufführung geschrieben, für unsere Zeit unabweislich* macht, und die eben darin bedingte Aufgabe, aus dem Herzen der Schauspielkunst zu schreiben, zu große Hindernisse gewesen für eine *mittelmäßige Kraft*“ — ein Wort, das durch ein andres charakteristisch illustrirt wird: „Es ist unendlich leicht, ein poetisches Drama zu schreiben, wenn man, wie Hebbel von sich sagt, dabei nicht nach dem Theater blinzelt, oder ein bühnengerechtes ohne Poesie; ich weiß, daß Beides vollkommen zu vereinigen über meine Kräfte geht; ich thue, was ich kann, die Gesundheit des Dramas, die in der innigsten Verbundenheit von Poesie und Bühne besteht, herbeiführen zu helfen . . . Ich mache keinen Anspruch darauf, ein Dichter zu heißen, ich weiß, daß meinen Kräften die dazu nothwendige Harmonie fehlt, wenn auch nicht der ernste Wille und gewissenhaftes Streben nach dieser Harmonie.“

Da hätte man denn eine ganze Stufenleiter künstlerischer Empfindungen und Ueberzeugungen. Zuerst den muthigen Vorsatz, ein neues dramatisches Ideal zu schaffen, das unsere Classiker hinfällig macht und Shakespeare in einem besonderen Punkte (der Einheitlichkeit der Form) noch übertrifft; dann eine vortreffliche Unterscheidung zwischen dem rein Poetischen, dem Theatralischen und dem Dramatischen, das nach Ludwigs Einsicht Beides

in sich vereinen müsse; zum Schluß gar das Eingeständniß, kein Dichter und wenig mehr als ein Theaterschriftsteller zu sein: ein Glaube, so unstichhaltig, wie sein erster begeisterter Plan für seine Kräfte undurchführbar.

Was ihn zu dem Vorsatz „ein Muster der idealen Tragödie aufzustellen" gebracht, wird aus den „Shakespeare-Studien", die ihn damals stärker als vorher beschäftigten, klar genug. Nur bei dem britischen Dichter glaubte er eine dramatische Handlung sich rein aus dem Natürlichen der Charaktere entwickeln zu sehen; nur in ihm seien Kunst und Leben eins, während Goethe und Schiller eine Fata Morgana aus der Poesie gemacht, die den Menschen mit sich selbst entzweit und mit ermattendem, die Thatkraft lähmendem Heimweh nach jener fernen Schönheitswelt erfüllt hätte. Diese Kluft wollte er überbrücken, und „die auf den Kopf gestellte krankideale Welt wieder auf die gesundrealen Füße stellen". Daß darin eine ungeheure Uebertreibung und Verkennung liegt, ist wohl Jedem, der unsere Dichter und ihren Entwicklungsgang kennt, sofort klar. Beide, Goethe wie Schiller, suchten allerdings unablässig nach einer künstlerischen Norm, und welche Bedeutung die Antike auf diesem Wege für sie erlangte, ist allbekannt. Daß in ihr die Gefahr lag, die Kunst dem frischen Leben der Gegenwart zu entfremden, soll nicht geleugnet werden, und ganz ohne Schaden ist sie an unsern Genien nicht vorübergezogen. Aber einmal förderte sie die hohen Männer in der Auffindung eines dichterischen Stils, der die platte Werktagswelt unter sich ließ, und dann war sie für Beide, für Schiller insbesondere, nur eine bildende und fördernde Macht, der sie niemals unbedingte Anbetung zollten und deren Einfluß mit den Jahren verschwand. Wenn in Schillers Entwicklung daneben noch die Kant'sche Philosophie eine Zeit lang eine der künstlerischen Gestaltung hinderliche Trennung zwischen „Ideal und Leben" vollzog, so ist auch diese überwunden worden, und immer sichrer nahm der Dichter von der wirklichen Welt in seinen Schöpfungen seinen Ausgang — ein Weg, den Goethe ohnehin schon einschlug. Daß sie dabei aber nicht stehen blieben, daß sie das Kunstwerk von den Schlacken des Zufälligen, Irdischen reinigten — damit

übten ſie nur das Amt eines jeden Künſtlers, und darin treffen ſie mit Shakeſpeare wie mit Dante oder Calderon zuſammen. Es hieße alſo nicht nur die rieſenhafte culturgeſchichtliche Aufgabe verkennen, die ſie an unſerem künſtleriſch wohl angeregten, zum Nachdenken und zur Anempfindung erweckten, aber noch ungeſchulten Volke zu vollziehen hatten und glorreich vollzogen — es bedeutet zugleich eine Kriegserklärung gegen die Kunſt überhaupt, wenn man in dieſer Emporhebung des Täglichen zum Ewigen, des Individuellen zum Allgemeinen ein Unheil erblicken will. Daß dieſe Idealiſirung aber in dem Menſchen mit dem Gefühl der Erhebung zugleich ein Gefühl der Sehnſucht erweckt, des Heimwehs, wenn man will, iſt ebenſo gewiß, und dieſen Zauber übt Shakeſpeare wie Schiller und Goethe es thun. Jene Anklage konnte Ludwig alſo nur erheben, wenn er in der unmittelbaren Vergleichung mit Shakeſpeare zu fühlen glaubte, daß die Mittel, mit denen der engliſche und die deutſchen Dichter wirkten, im Princip verſchiedene, ſo verſchiedene ſeien, daß nur der eine Recht, die Anderen Unrecht haben konnten, daß nothwendig auf der einen Seite die Wahrheit, auf der andern die Unwahrheit, die künſtleriſche Lüge liegen mußte — und darin täuſchte er ſich. Was ihn zu Shakeſpeare mehr als zu Schiller zog (der als Dramatiker hier allein in Betracht kommen kann), das war mehr die ſtärkere dichteriſche Urſprünglichkeit, der erſtaunliche Reichthum ſeines auf der reichſten und ſchärfſten Beobachtung fußenden Geſtaltungsvermögens, die unmittelbarere Naturkraft, als die Verſchiedenheit des Stils oder des künſtleriſchen Princips. Ganz wie Shakeſpeare wollte Schiller die Welt, wie ſie iſt, im künſtleriſchen Spiegel aufgefangen und zuſammengehalten, zeigen — er verfuhr dabei nur „ſentimentaliſcher“, ſubjectiver und ohne die hellſichtige Kenntniß des Mikrokosmus, die der Brite beſaß, aber die Fehler, die er beging, entſpringen durchaus nicht aus einer ganz unkünſtleriſchen Trennung von Leben und Kunſt. Wohl darf man Ludwig Recht darin geben, daß bei Schiller öfter der Dichter als das dichteriſche Geſchöpf redet, daß die Situation oft Macht über ſeine Charaktere erlangt und dieſe je nach dem Bedürfniß der Wirkung verſchiebt oder verfälſcht — aber ſolche Mängel und

andre dazu finden sich bei Shakespeare trotz der Gewalt seines Genius auch, und sie beeinträchtigen seine erhabene Größe nicht. Vor Allem aber hätte Ludwig sich hüten sollen, die Schiller'sche Behandlung der Geschichte mehr eine „Sentimentalisirung" als eine Idealisirung zu nennen, denn eben auf diesem Gebiete zeigte sich bei Schiller die fabelhafteste Sicherheit des Instincts und zugleich eine so bewundernswerthe Einordnung der historischen Motive in die allgemein menschlichen Triebe, daß es noch immer keinen Dichter giebt, Shakespeare nicht ausgenommen, der ihm hierin an die Seite zu stellen wäre. Dieser hat es zwar auch in erstaunlicher Weise verstanden, den historischen Bildern Leben einzuhauchen und ohne den Schatten einer Schablone die Parteien in eine Fülle von Einzelwesen aufzulösen, deren jedes uns auch ohne historische Erwägungen durch sich selbst, als Mensch, verständlich und ein Gegenstand unserer Liebe oder unseres Hasses ist. Aber das Menschliche überwog wie immer bei ihm so sehr, daß von dem Historischen insbesondre, dem eigenthümlichen Duft und Stimmungsgehalt, den die Geschichte über Länder, Völker und Zeiten breitet, wenig zu spüren ist, geschweige denn von historischen Thatsachen und Motiven, die selbst in den wichtigsten Fällen von dem Dichter oft schlechtweg ignorirt oder auf den Kopf gestellt werden — wofür „Coriolan" und „König Johann" die Beispiele geben. Hier aber liegt nun gerade die Stärke Schillers, und wenn Otto Ludwig dieselbe als eine Schwäche oder Enge empfand, dann hätte er, so sollte man denken, sich an Shakespeare halten müssen, dessen Menschheitsideal ja in gewissem Sinne das größere und reinere ist. Statt dessen belehren uns die „Makkabäer", daß es nicht das Große, Typische, Unabänderliche war, wohin Shakespeare den Dichter führte, sondern das schlechthin Thatsächliche, nur historisch oder ethnologisch Begreifliche, und daß er sich ein Thema zur Behandlung wählte, vor dem Schiller durch sein modernes und eben darum auch menschliches Empfinden ewig bewahrt geblieben sein würde.

Als das „eigenthümlichste, bedeutendste historische Drama nach Schiller" pries, wie Heydrich zusammenfaßt (pag. 200), die fachkundige Kritik die „Makkabäer", und auf den geschichtlichen Charakter

derſelben legte auch Otto Ludwig Werth. Es will mir nun zwar ſcheinen, als habe das Pſychologiſche darin mit ſeinen wunderlichen Auswüchſen ihn mehr gereizt als das Hiſtoriſche — aber man kann die Bezeichnung gelten laſſen, und beachte nun, worin es ſich bei Ludwig zeigt. Dreimal hatte der raſtloſe Dichter den Stoff umgeſtaltet und alle drei Bearbeitungen liegen uns vollſtändig vor. In der erſten, der „Makkabäerin", die ſich auf vier Akte beſchränkt, weicht aber der Handlungsgehalt in einigen Hauptpunkten ganz weſentlich von dem endgültig feſtgeſtellten ab, und der Kern des Dramas iſt eine Doppelehe Judahs, die das Judenthum bekanntlich geſtattete. Der großartigen, leidenſchaftlichen, fanatiſchen Natur (Lea) tritt die ſtille, ſanfte, liebevoll ergebene (Thirza) gegenüber und aus dem Conflict der Beiden und dem Haß, den die wilde Lea auf ihre Nebenbuhlerin geworfen, ſetzt ſich, neben der Oppoſition Judahs gegen den Syrer und ſeiner befreienden Führung des Volkes, die Handlung der erſten Akte zuſammen. Die Aufhetzung der Maſſe durch die Simeiten fehlt auch hier ebenſo wenig wie der Raub der Kinder, für welche Lea und die allzu bereite Leichtgläubigkeit des Judah (oder Judas, wie er in dieſer erſten Faſſung der Dichtung heißt) die ſanfte Thirza verantwortlich macht. Der vierte Akt bringt dann den Inhalt des fünften in der letzten Geſtalt, den Feuertod der Söhne, den Heldenmuth der Mutter, Judahs Sieg; während aber Judah und Thirza mit dem Heer und dem Volke zum Dankopfer nach Jeruſalem ziehen, ſcheidet ſich Lea, ganz gebrochen, von ihnen ab.

„Laßt mich. Ich bin kein Gaſt
Für eure Feſte. Laßt mich einſam ziehn,
So wie mein Leid nicht ſeinesgleichen hat.
Der Herr hat meiner Früchte Glanz gepflückt,
Der Herr hat meiner Zweige Kraft verſengt,
Zu zeigen, daß der Menſch nichts iſt vor ihm!
Geht eures Weges. Mich laßt meinen ziehn."

Als Ludwig ſich entſchloß, dem Rath wohlmeinender und kundiger Freunde (Eduard Devrient, Berthold Auerbach) nachzugeben und das Thema der Doppelehe fahren zu laſſen, bemerkte er auf dem Titelblatt der erſten Bearbeitung, nachdem er die

zweite und dritte bereits vollendet: „Dies Motiv war eben der Kern des ganzen Stücks. Beſſer war's, ich ließ das Sujet ganz fallen und machte mich an einen andern Stoff. Bei der Umarbeitung, die auf keine Weiſe gelingen wollte, verlor ich die Unbefangenheit des Schaffens, damit die Keckheit, die zwiſchen Fehlgriffen richtiger greift.“ Daraus ſchimmert eine richtige Erkenntniß. Indeſſen es war nun einmal geſchehen. Aus Lea, dem Weibe des Judah, wurde ſeine Mutter, aus der anmuthigen Thirza aber Naemi, des Judah Weib, die von der Schwiegermutter als eine Simeitin verachtet und um der Liebe willen, die der Sohn ihr ſchenkt, gehaßt wird. Sicherlich bekommt der etwas ſeichte Grund dieſes Haſſes ſeine Erklärung erſt aus der urſprünglichen Anlage, und Ludwig fühlte ſehr richtig, daß die Stellung des Helden zwiſchen ſeinen beiden Frauen das Drama ganz anders zuſammenhielt als dieſe nothgedrungene Umgeſtaltung. Indeſſen iſt es doch nicht dieſe Aenderung, die dem Stück zum weſentlichen Schaden ausſchlug — war doch die Beſeitigung des Motivs der Doppelehe aus andern Gründen ein großer Gewinn. Mit einer unſerm modernen Gefühl ſo fremden Sitte hätten wir uns unmöglich im Theater abfinden können, das Drama mochte Vorzüge haben welche es wollte. Es iſt von dem Zuſchauer nicht zu verlangen, daß er ſein angeſtammtes Empfinden in dieſer Weiſe verleugne; immer wieder würde er ſich an der Vorausſetzung des ganzen Conflicts ſtoßen und zu einer unbefangenen Würdigung der eigenthümlichen Größe und der zahlreichen Schönheiten der Dichtung gar nicht gelangen.

So fiel denn das Motiv, und an ſeine Stelle trat neben der Umbildung der Stellung der beiden Frauen zu dem Helden ein andres: der Contraſt der beiden älteſten Söhne Leas, des ehrgeizigen, blendenden Eleaſar und des wortkargen, in ſich geſammelten, thatbereiten Judah; der Gegenſatz zwiſchen Schein und Sein. Leider aber ſollte die Bedeutung, die mit ihm in die Handlung gebracht wurde, durch eine andre Neuerung wieder in Frage geſtellt werden. Die Bibel erzählt uns, daß die Heilighaltung des Sabbath, die den Juden auch das Waffentragen verbot, in den Kämpfen gegen die Syrer die arge Folge hatte,

daß sich ganze Haufen jüdischer Krieger ohne Widerstand von dem Feinde niedermetzeln ließen. Die Makkabäer waren in Folge dessen vernünftig genug, die Bestimmung einstweilen außer Kraft zu setzen, und am Sabbath wie an jedem andren Tage zu fechten, wenn der Feind oder das Kriegsinteresse den Kampf erheischten. Jenes starre und in seiner strikten Befolgung geradezu wahnsinnige Gesetz war es nun, was Otto Ludwig mit der nicht ganz deutlichen Absicht, es als dramatisches Motiv zu verwerthen, in das Drama einführte, und jetzt müssen wir es erleben, daß sich ein unter Judahs Führung mit den herrlichsten Siegeslorbeeren geschmücktes zahlloses Heer am heiligen Tage ohne einen Schmerzenslaut, Psalmen auf den Lippen, abschlachten läßt! Bleibe hier zunächst einmal dahin gestellt, wie weit diese religiöse Manie an der Entwicklung und Lösung des Dramas mitwirkt (der Antheil ist jedenfalls gering genug) — betrachte man also das Motiv nur auf seine Existenz hin. Da ergiebt sich doch, daß es nur eine andre Spielart jener Classe von historischen Motiven ist, zu denen auch die jüdische Polygamie gehört, unsrem Empfinden völlig fremd und zuwider und darum zur Begründung dramatischer Verwicklungen und Entscheidungen vollkommen ungeeignet: ein Fehler, den man mit der Berufung auf die Geschichte nicht deckt. Wie konnte aber ein Dichter, der auf Shakespeare schwor und der an Schiller so viel zu mäkeln hatte, nur gerade in diesen Fehler gerathen! Wo hat Shakespeare jemals auf eine alte mumienhafte Verordnung, auf überlebte Sitten seine Dramen gebaut? Und wo Schiller, den Ludwig doch anklagen zu müssen glaubte, daß er die Kunst und das Leben in Gegensatz gebracht und das gesunde, unmittelbare Empfinden von der Poesie geschieden habe? Kann man denn das Leben und die Kunst schärfer trennen als Ludwig es hier gethan? Wenn Schiller nach alten Chroniken griff, um sich seine geschichtlichen Stoffe zu suchen, dann that er niemals einen Griff in's Blinde. Immer zog ihn sein dramatischer Sinn, wie die Wünschelruthe zum Golde, zu solchen Schätzen, in denen sich ein großes menschliches Gesetz aussprach, in historischer Gestalt zwar, aber doch nie in einer andren, als die unserem modernen Verständniß mühelos erschlossen liegt.

Die ſtarke Fühlung mit der Gegenwart, nicht ein archaiſtiſcher Sinn ließ ihn den Carlos, den Wallenſtein, die Stuart, den Tell finden, und darum blieb er modern, ob er nun den Freigeiſt an dem Despotismus König Philipps ſcheitern ließ, ob der Kampf der katholiſchen Königin von Schottland gegen die proteſtantiſche Eliſabeth, ob Wallenſteins Verrath oder die Erhebung der Schweizer ihn begeiſterte. Er alſo, gerade er ſteht in ſeiner unmittelbaren Berührung mit dem Leben als ein Warner für alle jene Geſchichtsdramatiker da, die glauben, es genüge uns zu intereſſiren, wenn ſie uns irgend eine kleine Hofkabale aus dem dreizehnten Jahrhundert oder den Streit um Verordnungen und Geſetze vorführen, die mit dem Menſchlichen nicht die leiſeſte Fühlung haben. Zwar kämpft Judah in den „Makkabäern“ in heftigen Worten gegen den blöden Fanatismus ſeines Volks, aber das genügt nicht. Auch das Object, gegen welches die Menſchheit den Kampf führt, muß uns immer noch verſtändlich bleiben und nie darf es ganz unwahrſcheinlich und widerſinnig ſein, wie die Waffenenthaltung der Juden. Ein Drama, welches uns in's Kannibalenland führte und einen leidenſchaftlichen Streit über das Recht darſtellte, ſeine Feinde zu verſpeiſen, könnte ein geniales Werk ſein und doch würden wir es uns auf der Bühne verbitten, wie uns das Opfer, das der Iſraelit Jephtha an ſeiner Tochter, oder der Creterkönig Idomeneus an ſeinem Sohne bringen will, immer abſtoßend erſcheinen wird. Damit ſoll der dramatiſchen Stoffwahl keine allzu enge Grenze gezogen werden. Im Allgemeinen iſt das Publikum leicht bereit, ſich von dem Dichter jede mögliche Vorausſetzung für den dramatiſchen Conflict gefallen zu laſſen, und alle Länder und Zeiten können auch heute noch die köſtlichſten dramatiſchen Früchte zeitigen. Nur muß Geiſt von unſrem Geiſt darin ſein, das Leben unſrer Sinne, der Schlag unſres Herzens, das Drängen unſrer Leidenſchaft, wenn der Dichter nicht für ein Theater und ein Publikum in den Wolken geſchrieben haben will. So lange er aber das Band mit dem Empfinden der Gegenwart nicht zerſchneidet, ſo lange iſt er auch „modern“, und es wäre albern, dies Wort nur auf Fräcke, weiße Binden und die neueſten Balltoiletten anzuwenden. Nicht die

moderne Tracht macht das moderne Drama, so wenig wie Kleider Leute machen. Vielleicht wird dem lebenden Dramatiker die Wahl schwieriger als sie derzeit Schillern wurde. Vielleicht hat er sich noch enger an das Leben der Gegenwart zu schmiegen. Aber große, ewige Fragen der Menschheit und der Cultur, die heute die Gemüther bewegen, sind auch schon in früheren Zeiten, unter fernen Himmelsstrichen ausgefochten, und auch in dem fremden Gewande können die Kämpfe unsrer Tage geschlagen werden. Siegreich wird der Dichter sie aber auch dann nur beenden können, wenn er sich über den Hader der Parteien stellt. Eine tendenziöse Färbung sichert ihm vielleicht die Sensationswirkung des vergänglichen Augenblicks. Aber modern bleiben kann er auch dann nur, wenn er die Menschheit über die Mode und die Coterien stellt. Das ist Shakespeares, das ist Schillers Fall. Sie sind es noch, weil sie es damals waren. Und es betrübt, sagen zu müssen, daß ein so bedeutender Dichter wie Otto Ludwig einem Drama, das so viele Bedingungen zur Vollendung in sich vereinte, diese Gunst raubte, als er die Fühlung mit dem Leben verlor und sich, in der Einsamkeit seiner Krankheit, auf ein dramatisches Problem einließ, das nicht modern, nicht menschlich und darum auch nicht dichterisch war. Ein Mangel an Einsicht, welche weit geringere Geister als er, Gutzkow, Laube, selbst Brachvogel und Mosenthal in diesem Punkte besaßen, wurde seiner Dichtung verhängnißvoll.

Nehmen wir dies Bedenken nun als erledigt und sehen wir das Drama auf seinen Organismus an. Da zeigt sich, daß es ungemein vielgliedrig ist. Eine Handlung scheint die allen andern dominirende zu sein: die Befreiung der Juden vom Joch der Syrer. Daneben spielt der geistige Kampf der beiden Söhne der Makkabäerin, des scheinlosen Judah, der der Retter des Volkes wird, und des bestrickenden Eleasar, der ganz in die Netze des Unterdrückers und seiner Schwester fällt, seinen jüdischen Namen gegen einen griechischen (Ajax) vertauscht und zu spät einsieht, daß er für seine Opfer nichts als Undank und Verachtung geerntet. Wir haben hier also ein Judah-Drama und eine ihre eigene Bahn, von andern ungekreuzt, durchlaufende Eleasar-

Tragödie. Neben diese, die genau betrachtet mit dem Hauptthema gar Nichts zu thun hat, tritt aber noch eine andre: die Lea-Tragödie. Auch diese spaltet sich aber wieder in zwei oder gar in drei Theile: in die Stellung der Mutter zu den beiden rivalisirenden Söhnen, zwischen denen ihr Ehrgeiz und ihr Glaube hin- und herschwankt; in die Feindseligkeiten Leas gegen ihre Schwiegertochter Naemi; in die von dem Stamm sich wieder ganz selbstständig ablösende Tragödie der Opferung der Kinder, die Ludwig dadurch ermöglichte, daß er in erlaubter Abweichung von der Geschichte die Mutter des Judas Makkabi, das Weib des Mattathias, mit der Mutter der Sieben verschmolz, welche Antiochus Epiphanes im feurigen Ofen mordete. Zweige der Haupthandlung sind endlich noch der Widerstand der Simeiten gegen die Befreiung von der Fremdherrschaft, ihre damit zusammenhängenden Gewaltthätigkeiten gegen das Haus des Mattathias (der Raub der Kinder), und die Verhetzung des orthodoxen Volkes durch den fanatischen Jojakim. Ein wahrer lernaeischer Schlangenleib! Nun könnte man auf den Schiller'schen „Tell" deuten und zeigen, daß auch er drei oder mehrere Handlungen neben einander führt, nämlich die Geschicke des Hauses Tell, Melchthal, Attinghausen und wenn man will auch noch Stauffacher (denn Baumgarten ist und bleibt eine Episode) — aber einmal wird Niemand den episch gearteten „Tell" für das Muster eines Dramas, geschweige denn eines Bühnenstücks erklären (trotz der großartigen Wirkung fast aller einzelnen Scenen), dann aber hat Schiller sich auch weislich damit begnügt, jedes dieser Dramen im Drama für sich zu entwickeln und auszugestalten und zu guter Letzt alle hier und dort entsprungenen Bäche in den großen Strom zu leiten, der die Tyrannei hinwegfluthet und ihre festen Burgen zerbricht. Dieser Strom zieht sich von Anfang bis zu Ende durch das Schauspiel, und er ist es, der ihm trotz Allem die Einheit wahrt: er begrenzt die gemeinsame Action, in deren Mitte als Held das ganze Volk der Schweizer steht. Man könnte nun sagen, ganz ähnlich stünde es in den „Makkabäern", und was Schillern Recht ist, müsse Otto Ludwig billig sein. Wie dort die Schweizer, so seien hier die

Juden, das ganze Volk Israel, der Held, und die Einzelhandlungen der Tragödie nur so und so viel Schößlinge desselben Baumes. Dies Letztere trifft aber schon nicht zu. Bei Schiller hat jede der Tellhandlungen eine unmittelbare Beziehung zu der freiheitlichen Bewegung und alle münden ausnahmslos direct in sie ein; bei Otto Ludwig stehen sie zum Theil ganz außerhalb derselben. Wenn Schiller aber von vornherein darauf verzichtete, sie zu verknüpfen, das Geschick Melchthals mit dem des Tell, dieses mit dem des Rudenz, wohl einsehend, das sei ein unmögliches Unterfangen, dann war Ludwig, dem der Ruhm eines bloß „epischen" Dramas nicht genügte und der sich nichts Geringeres vorgesetzt hatte, als den Geist Shakespeares in eine einheitlichere Form zu gießen, kühner und — unvorsichtiger. Er wollte die sämmtlichen Handlungen an irgend einem Punkte sich berühren lassen; Eleasars Abfall, der Söhne Tod, die Größe der Mutter, der Glaubenswahnsinn der Juden sollten Einfluß auf die Entscheidung des Hauptthemas, der Befreiung Israels vom syrischen Druck, erlangen, und damit ist er gescheitert.

Deutlich wird diese Absicht des Dichters u. A. durch folgende Stellen. Zunächst durch die Beschreibung der Entmuthigung, die sich des syrischen Heeres nach der Niedermetzelung der Juden am Sabbath bemächtigt. Der Feldherr Gorgias erzählt in der ersten Scene des fünften Actes:

„Ich habe manches Sieges stählenden
Einfluß geseh'n auf Siegerheere wirken
Und weiß, daß Sieg den Sieg gebiert. Allein
Der bei Ammäus über Waffenlose,
Die selbst dem Schwert die unbewehrte Brust
Entgegenboten, Herr, das war kein Sieg,
Wie er Besiegte schwächt und Sieger stärkt.
Die Krieger überfiel ein Grau'n im Schlachten,
Sie fühlten sich nicht Krieger mehr, nur Mörder.
Die Wuth des Feindes weckt die eigne Wuth
Und scheucht den Sinn der Menschlichkeit von dannen;
Doch kalt zu morden, das ist grauenhaft.
So kam's, daß die Empfindungslosigkeit,
Mit der die Sterbenden den Tod begrüßten,
Indem sie lächelten und lächelnd starben,

Das Lächeln von der Sieger Wangen pflückte
Und bleiche Reu' d'rauf ſä'te und Beſorgniß
Wie ſonſt man im Geſicht Beſiegter lieſt."

Und als die Brüder in den Martern vergehen, warnt der Genoſſe des Gorgias, Nikanor, den König:

„Herr, laß es enden!
Die Krieger ſteh'n entſetzt. Von Bruſt zu Bruſt,
Von Zelt zu Zelt ſchleicht die Entmuthigung.
Die Meuterei hebt ſchon ihr Schlangenhaupt,
Die Schaar, die die Gefang'nen ſoll bewachen,
Befreit ſie ſelber. Aus der Brüder Qual
Weiſſagen ſie das Ende Syriens.
Die Simeiten, die ſie dir gebracht,
Zerriſſen ſie im Zorn, ich konnt's nicht hindern.
Fort, hört' ich Einen rufen, eh' das Weib,
Das rieſige, den Himmel niederbetet
Uns zu erdrücken."

Antiochus Eupator ſagt daraufhin denn auch wirklich nach einer Pauſe:

„Macht ein Ende.
Zum Aufbruch blaſt! Zurück nach Syrien!",

und als Judah mit den Seinigen in's Lager bringt, erklärt der Tyrann, er könne die Iſraeliten zwar mit leichter Miene aufreiben, denn Alles, was Sieg verſpreche, ſtehe auf ſeiner Seite; aber er wolle es nicht, er biete die Hand zum Frieden — und der großmüthige Judah läßt den großmüthigen Mörder ſeiner Brüder unangefochten ziehn.

Ich kenne nur eine Theaterpauſe, die annähernd ſo ſchlimm iſt wie diejenige, in welcher der Syrerkönig ſeinen Sinn ändert: es iſt die Pauſe, in welcher die Milford in ſich geht und den Liebenden das Feld zu räumen beſchließt. Aber dem Antiochus wird doch noch etwas viel Unerhörteres zugemuthet. Er, der kurz vorher noch einer flüchtigen Wallung zum Trotz auch das Leben der jüngſten der Makkabäerſöhne verlangt hat, ſoll nun plötzlich, weil ihn die Laune treibt, oder beſſer, weil der Dichter keinen andern Ausweg weiß, ſeinen Sinn ändern und die Früchte ſeines Sieges fahren laſſen? Und worauf geſtützt? Auf die Stimmung im Heere? Was bedeutet die einem Despoten, der

ein Volk zu vernichten ausgezogen ist? Man sollte denken, je mehr Trotz ihm geboten wird, um so hartnäckiger müsse er sich selbst zeigen. Das wäre natürlich und verständlich gewesen. Sollte aber wirklich der moralische Schrecken Macht über sein verderbtes und verhärtetes Gemüth erlangen, dann hätte es einer ganz andren Bewegung in seiner Seele und weit stärkerer Farben der Darstellung bedurft. Dann hätten wir inne werden müssen, wie das Entsetzen über die Sabbathschlächterei und den Mord der Brüder immer größere Kreise zieht, die Soldaten, die Feldherren, und endlich den König selbst ergreift — durch Auge und Ohr hätte es auf uns eindringen müssen, anstatt in einem magren Bericht und in einer Pause seinen für unser eignes Empfinden nicht maßgebenden, ja geradezu werthlosen Ausdruck zu finden. Da diese Wirkung uns nicht gebieterisch aufgezwungen wird, stehen wir der Willenswendung des Königs ohne Glauben gegenüber und beharren dabei, daß er nach dem einfachen Verlauf der Dinge gerade entgegengesetzt hätte handeln müssen, als er es thut. Damit fällt aber auch die Beziehung der beiden schreckensvollen Ereignisse zu der Haupthandlung, der Errettung Israels aus Feindeshand, fort, und nur das peinliche Gefühl bleibt in uns zurück, daß der Dichter durch den Versuch einer solchen Verknüpfung auch noch dem Sieg des Judah den besten Theil seines Werthes genommen hat. Wenn der mächtige Feind sich in einer plötzlichen Anwandlung unwahrscheinlicher Großmuth freiwillig zurückzieht, während es an ihm gelegen hätte, den Kampf bis zum Aeußersten zu treiben, dann wäre vermuthlich auch ohne Judahs mannhafte Thaten dasselbe erreicht worden, und der Held muß es sich gefallen lassen, wenn man über seinen unnützen Kraftaufwand lächelt. So arbeiten sich denn hier zwei Motive, die sich zum Austrag der Haupthandlung vereinigen sollten, vielmehr störend entgegen; eins schwächt das andre und seine Folgen ab, und dadurch überzeugt uns keins von beiden. Entweder also schlug Judah den Feind in die Flucht — und dann bedurfte es des moralischen Eindrucks der Hinschlachtung des Heeres und der Makkabäer-Brüder nicht; oder dieser vertrieb den Syrer, und dann war Judah überflüssig.

Aber auch die übrigen Motive der Tragödie stehen sich im Wege und benehmen sich gegenseitig Licht und Luft, wenn sie sich auch nicht wie die beiden eben betrachteten aufheben. Der Unterschied zwischen Schein und Sein, zwischen Judah und Eleasar, hätte in Verbindung mit dem Hauptthema, der Befreiung Israels aus der Hand der Syrer, allein schon ausgereicht, um ein Drama zu füllen, und es ist wahrhaft beklagenswerth, daß der Dichter die herrlichen Ansätze dieses Conflicts durch ein Allzuviel von Motiven hat verkümmern lassen. Hätte er eine größere Stoffenthaltsamkeit geübt, so hätte sich aber auch schon in den beiden ersten Akten mehr Raum gefunden, jenen Gegensatz so herauszuarbeiten, daß wir ihn deutlicher als Gegensatz *empfunden* hätten. Das thun wir aber erst, wenn Judah selbst am Schluß des ersten Aktes für den Dichter das erlösende Wort spricht:

„Geh hin und sei der Sklav' des Scheins, der Schatten
Des Syriers. Judah will *sein*."

Fehlte dies Wort, wir würden rathlos mit der Mutter, die bald auf Judah, bald auf Eleasar ihre Hoffnungen setzt, zwischen beiden hin und her schwanken, und, zu spät für die theatralische Wirkung, erkennen, daß Judah, mit allen Zeichen zur Größe und Herrschaft begnadet, in seiner Entwicklung scheinbar zurückgeblieben ist und die hohen Erwartungen Leas getäuscht hat — getäuscht, bis er sie plötzlich mit einem Schlage desto glänzender erfüllt. Aber auch so wirkt die Theilung des Interesses unter die Brüder bei der Hast und Undeutlichkeit, mit der ihr Verhältniß behandelt ist, ungemein beunruhigend — einzig und allein aus dem Grunde der Stoffhäufung. Verschwindet aber Eleasar mit dem zweiten Akte, um die Residenz des Antiochus aufzusuchen, dann hat er unsre Aufmerksamkeit auch verloren, und der Gegensatz zwischen Judah und ihm ist vergessen. Denn was den Eleasar fortan allein angeht, vollzieht sich hinter der Scene. Was ihn an den Syrer bindet, ist für uns todt, und des Königs Schwester, die er anbetet, die schöne Antiocha, bekommen wir überhaupt nicht zu Gesicht. Erscheint er im dritten Akt nochmals auf der Bühne, dann ist er nicht viel mehr als ein Statist und Schleppenträger des Fürsten. Zudem lastet der Fluch des niedrigsten Renegaten-

thums auf ihm, den er mit genauer Noth durch die Rückkehr zu den Seinen in der Stunde des höchsten Jammers von sich wälzt. Aber selbst seine Verwünschung des Heidenthums und sein mit den unschuldigen Brüdern freiwillig übernommenes Martyrium reichen nicht mehr hin, uns für ihn zu erwärmen. Statt eines Charakterbildes erhalten wir nur eine flüchtige Skizze, deren widersprechende Linien wir nicht zu reimen verstehen. Besonders deutlich zeigt sich aber kurz vor seinem Ende noch einmal die Unmöglichkeit des von Ludwig so muthvoll gewagten Versuchs, diese zahlreichen starken Motive einander über- und unterzuordnen. Müßte es für die Mutter nicht etwas Furchtbares sein, den bevorzugten, verhätschelten Sohn, von dem sie die Befreiung des Landes erhoffte, als den Knecht des Syrers zu sehen, denselben Sohn, dem sie, seines Namenswechsels unkundig, als dem verhaßten Günstling des Königs ahnungslos geflucht hat? Müßte nicht das ganze Unrecht, das sie mit seiner Bevorzugung dem stillen, ernsten, mannhaften Judah gethan, noch einmal in ihr lebendig werden, wenn jener Gegensatz von „Schein und Sein" für das Drama überhaupt noch vorhanden wäre? Und müßte nicht auf jeden Fall dem Wiedersehen, unter welchen Umständen es auch erfolgte, erst nach den heftigsten Seelenkämpfen der Mutter die Versöhnung folgen? Was aber sehen wir statt dessen? Als die Mutter vor dem Despoten steht, um ihrer Kinder Urtheil anzuhören, stürzt Eleasar plötzlich aus dem Hintergrund des Zeltes hervor und tritt für die Seinen ein. Lea ruft aus: „Zweimal mir Gebor'ner, doppelt mein Kind", und damit ist nach einem letzten Abschiedswort Eleasars und einem Gruß an Judah die Sache abgethan. Aerger konnte uns die Verkümmerung des „Schein- und Sein"-Motivs doch wirklich nicht vor Augen geführt werden.

Ganz ähnlich ergeht es nun dem Conflict zwischen Lea und Naemi, dem Haß der Simeiten gegen den greisen Mattathias und seine Familie, dem Fanatismus Jojakims. Ein jeder muß sich mit einer Andeutung begnügen, und findet der Dichter Gelegenheit und Raum, die Charaktere in einer breiter geführten Scene zu entfalten (so in der ergreifend schönen der beiden Frauen im

vierten Akt), dann kommt uns wieder das Bedenken, daß die Oekonomie darunter leidet, denn Leas Haß gegen Judahs Weib ist viel zu nebensächlich, als daß seine Ueberwindung durch die Liebe so viel Platz in der Handlung beanspruchen durfte. Daß unter solchen Umständen von einem wirklichen dramatischen Organismus, geschweige denn von einer guten Composition nicht die Rede sein kann, versteht sich natürlich von selbst. Es ist Otto Ludwig nicht nur fehlgeschlagen, das Muster einer idealen Tragödie aufzustellen, er hat mit den „Makkabäern" auch ein schon mit bescheidenem Maßstab gemessen unzulängliches Drama geschaffen, unzulänglich in speciell dramatischem Sinne, dem Sinne einer aus den Charakteren sich einfach, folgerichtig entwickelnden, geschlossenen Handlung; und wären die Gestalten der Lea und des Judah nicht, die das Ganze zwar auch mehr episch als dramatisch zusammenhalten, so bliebe nichts übrig als ein Mosaik zum Theil großartig gipfelnder Scenen, die sammt und sonders das Gepräge einer bedeutenden, edlen Dichternatur tragen, die jedoch zusammengenommen auf die Bezeichnung Drama keinen Anspruch erheben könnten.

Auch Lea und Judah machen sich übrigens den Platz streitig: den Platz des Helden. Jene ist die dramatischere, conflictreichere Natur, von starken Leidenschaften hin und hergeworfen und in dem Bau des Stücks so bevorzugt, daß das stärkste Licht auf sie fällt und sie mit dem größten Raum auch das Hauptinteresse zu fordern scheint. Das fällt ihr nun allerdings zu, und doch ist sie nicht die Heldin. Um diese Rechte geltend machen zu können, ist vor Allem eins erforderlich: alle Begebenheiten des Dramas müssen auf das Verhalten der Mittelfigur zurückzuführen sein, und in diesem Sinne muß sie das Drama erzeugen. Nöthig wäre also nicht, daß der Held die Thaten, die im Stück geschehen, durch kraftvolles Handeln selbst herbeiführt (Macbeth, Richard, Coriolan, Fiesco, Tell), auch das passive Verhalten genügt schon zur Behauptung des Heldenplatzes, wenn nur jenes entscheidende Merkmal nicht fehlt, wie Hamlet, Heinrich der Sechste, Clavigo und Andere beweisen. Weder das eine noch das andere trifft aber für die Mutter der „Makkabäer" zu. Nicht sie ist es, die

activ oder passiv die Entscheidung des Dramas herbeiführt oder herbeiführen hilft; sie irrt sich vielmehr so gründlich, daß sie den Retter des Landes verkennt und statt des Judah dem Eleasar ihre Unterstützung leiht. Mit größerem Recht könnte man ihr wegen der großartigen Standhaftigkeit, die sie vor dem König bewahrt und die sich von ihr auf ihre Kinder überträgt, an dem Ausgang einen gewissen Antheil einräumen, wenn wir nicht schon wüßten, wie schwach es um die dramatische Nothwendigkeit dieses Ausgangs überhaupt bestellt ist. Was ihr sonst aber widerfährt, rührt zwar alle Saiten des Herzens und ist für sich betrachtet ungemein ergreifend, aber es gehört in diesem Drama nicht zum Thema, und ein Drama „Lea" zu schreiben, wie es nahe gelegen hätte, hat der Dichter unterlassen. Ihre Charakteristik könnte nicht besser sein als sie ist. Bei aller alttestamentlichen Größe geht doch auch ein echt orientalischer Zug oft sehr kleinlicher Grausamkeit durch ihre Natur. Meisterlich ist sie in ihrer Mutterſorge und der heimlichen, dem Auge ihres Gatten verhehlten, Verwöhnung ihres Lieblingssohnes, von prophetischem Eifer in jener erregenden Scene, wo Bote um Bote kommt, um Kriegsglück und -Noth abwechselnd zu verkünden. Da achtet sie es Nichts, daß selbst die zarte Naemi, ihres Sohnes Weib, als „Simeitin", als eine Angehörige des kleinmüthigen, boshaften Geschlechts, das der Erhebung Judahs immer widerstrebt hat, der Wuth des fanatisirten Volkes ausgeliefert wird. Und wie sie nun aus ihrem Siegesjubel, die Cymbel in der Hand, so jäh gerissen wird, wie sie in dem „Ajax" ihren Eleasar verflucht, um dann, so eben noch die Stolzeste von Allen, ganz allein zu stehen, selbst ihrer Kinder durch die Rache des Simeiten Amri beraubt, ein Bild des Jammers und der Verzweiflung, da erschüttert sie uns auf's Tiefste. Mehr aber noch, als sie, von den ergrimmten, rachsüchtigen Gegnern an die Sykomore gebunden, ihren Schmerz in die Luft hinausathmet:

„Der am einsamen Bett der Hindin steht,
Ihr aushilft in der Stunde der Geburt,
Wenn ihre Seele zagt, Herr, sieh verblutend
Ein Mutterherz aus sieben Todeswunden,

Das ganze Weib ein brechend Mutterherz
Und ſprich: es iſt genug!"

Ebenſo wundervoll iſt ihre übermenſchlich erhabene Haltung im Zelt des Königs und ihr großes Wort an den Antiochus, der ſo eben den Schwur gethan, Leben und Tod der Söhne in der Mutter Hand zu legen:

„So ſchwurſt du dein Gericht —
Denn dieſe wird der Herr, ihr Gott, erwecken,
Wenn du ein Schatten biſt im Todtenreich.
Thor, der du meinſt, die Kinder zu verderben,
Und biſt das Werkzeug nur, ſie zu erhöh'n!
Denn über ihrer Marter wird der Herr
Von ſeinem Volke wenden ſeinen Zorn.
So lang ein Odem weht, wird er ſie preiſen,
Doch du wirſt ewiglich verworfen ſein."

Und ſtirbt ſie, von der furchtbaren Laſt, die ſie getragen, zur Grube gebeugt, dann ſcheiden wir von einem der größten Frauengebilde unſrer nachclaſſiſchen dramatiſchen Literatur und beklagen es doppelt, daß es dem Dichter, der ſie geſchaffen, nicht auch vergönnt geweſen, ihr Leben und Leiden feſter mit den dramatiſchen Geſchicken zu verknüpfen.

Das geſchieht nun ohne alle Frage in der Figur des Judah. Er iſt der Held, ſo karg ihm auch der Raum bemeſſen iſt und ſo wenig er eine Entwicklung durchläuft. Von Anbeginn an weiß er was er will und bis zum Schluß des zweiten Aktes folgt man ihm mit dem lebhafteſten dramatiſchen Antheil. Iſt der Starke, der an ſich hält und in der Maske der Einfalt einhergeht, bis der Augenblick für ihn gekommen iſt, immer eine anziehende Geſtalt, dann iſt Judah doch von ſolchen Typen, an denen unſere Literatur nicht arm iſt, einer der allerbedeutendſten. Man hat ihn dem Kleiſt'ſchen Hermann verglichen, wie den „Erbförſter" der „Familie Schroffenſtein". Eine gewiſſe Verwandtſchaft iſt in der That unverkennbar, und Ludwig hat ſich ja ſelbſt mit einem „Armin"-Drama getragen, deſſen Ausführung er zu Gunſten der Makkabäer aufgab. Auch der Cheruſker hat ſein übervolles Herz zu verbergen und ſeine glühende Seele zu verſchließen, damit kein ängſtliches Auge den Schein des Feuers ge-

wahre, das in ihr wallt, um das Land zu entzünden und den Feind zu verderben. Bei Beiden, bei Hermann und Judah, erzeugt der Widerspruch der im Innern angehäuften Thatenluſt und -Kraft mit der erzwungenen Thatenloſigkeit jenen ſarkaſtiſchen Humor, der zuweilen ſcharf und ſchneidend, wie die zuſammengepreßte Luft durch ein enges Ventil, der Bruſt entfährt. Im Uebrigen ſollte man ſich aber wohl hüten, zwiſchen den beiden Dichtern die Parallele zu weit zu führen, denn ohne Künſtelei könnte es dabei nicht abgehen. Vor Allem wäre ein Satz falſch wie der, beide Dramatiker wären als „feſt in ſich verſchloſſene Charaktere auch Meiſter in der Darſtellung verhaltener, nach und nach hervorbrechender Leidenſchaft geweſen“ — denn dieſe Gemeinſamkeit iſt rein äußerlich. Was bei Ludwig die männlichſte Concentration ſeines Willens war, war bei Kleiſt eine krankhafte Scheu vor der Welt; der eine ſtärkte ſich, als er ſich in die Einſamkeit zurückzog, der andre verlor in ihr die letzte Widerſtandskraft. So war auch Ludwigs Geiſt ſo planvoll und conſequent, wie es ſein zerriſſener Bildungsgang nur. geſtattete, während Kleiſt haltlos von einem Extrem zum andern taumelte, ſeinem Dämon und ſeinem Genius überlaſſen, der doch — bei aller Verehrung für Otto Ludwig — der weitaus reichere und urſprünglichere und im Kern von ganz anderm Schlage als der des Makkabäerdichters war. Die unſagbare Grazie ſeines Dichterthums fehlte Ludwig gänzlich, und in der holden, freundlichen Geſtalt der Naemi und Judahs Liebe zu ihr findet ſich doch weit mehr Sentimentalität als Naivetät, geſchweige denn die anmuthvolle Kleiſts, die uns in Käthchen, in Thusnelda und Pentheſilea entzückt, und wenn es nun auch einmal zutrifft, daß beide einen verſchloſſenen Charakter und verhaltene Leidenſchaft darſtellen, ſo iſt die Art, wie ſie es thun, doch wiederum ganz verſchieden, ſo gewiß bei Ludwig der Verſtand den Genius überwiegt und bei Heinrich von Kleiſt nicht. Bei dieſem giebt ſich auch der Zurückhaltende weit mehr durch Natur als durch Vorſatz und Willen ſo. Bei Otto Ludwig iſt es der „Charakter“, der dem Manne den Mund verſchließt und ſein Weſen herb und rauh macht (Chriſtian Ulrich) — bei Kleiſt, deſſen Geſtalten weit durchſich-

tiger sind, ist eine ähnliche Figur überhaupt nicht zu finden. Selbst Hermann verräth sich weit öfter als Judah, und die eigenthümliche Mischung der Punierschlauheit mit der tiefsten Empfindung in jenem, verbunden und versöhnt durch die unermessene Liebe zum Vaterland, ist so besonders Kleistisch, daß sich bei Ludwigs Judah auch keine Spur davon zeigt, und mit der Bezeichnung der „Verschlossenheit" ist sie keineswegs erschöpft. Hält man den Judah gegen den deutschen Fürsten, wenn die Barden ihr süßes Lied singen und die große Stunde hereinbricht — dann bekommt Judah, an Hermanns naiver, göttlicher Größe gemessen, sogar einen kleinen Anflug vom Renommisten. Wenigstens ist der Schutz, den er den Römern nach dem Siege bei Ammaus antragen läßt, ein (wie schon Julian Schmidt gefühlt hat) ziemlich starkes Stück, dem Hermann zum Glück für ihn nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat. Dafür verirrt sich dieser dann freilich in eine Barbarei der Rache, von der sich der Makkabäer fern hält, zu der ihm aber auch keine Gelegenheit wird. Und doch werden auch jene furchtbaren Ausschreitungen der entfesselten Vaterlandsliebe (die Tödtung des Nerva, das Zweikampfsspiel um den verwundeten Varus) bei Kleist durch den flammenden Geist, der das wunderbare Werk durchlodert, geadelt, und kein Dichter außer ihm hätte sie wagen dürfen — auch Otto Ludwig nicht.

Läßt man aber diese Vergleichung bei Seite, dann steht Judah zum Vollen seinen Mann, und seine Theilnahme an dem Familienrath im ersten Akt ist gleich ganz herrlich. Als sein hoheitvoller Vater, der ihn mißversteht, über den Höhner klagt, der „des eignen Volkes Schmach herzlos verspottet", antwortet er:

„Und soll ich ächzen? Meiner Väter Gott!
Gäb's keinen andern Weg zu deiner Gnade
Als nur durch's Aechzen — außen müßt' ich bleiben;
So wenig ist von einem Junikätzchen
Im Judah."

Dumpf regt sich das Vorgefühl einer großen Bestimmung in ihm. Er harrt auf „den Löwen, der kommen wird" — und weiß, daß er es sein wird. Doch fehlt ihm noch das Wie. Er ist unfähig,

liſtige Verträge abzuſchließen, wie Hermann — er verbirgt ſich nur, ſo lange es geht; weiter reicht ſeine Verſtellung nicht.

„Einziger Gedanke du,
Der dieſen Buſen bis zum Springen ſchwellt,
Reif' in des Schweigens Schatten. Nur die That
Soll deine Zunge ſein."

Als ſich ihm die Schmach des Volks aber gleichſam ſymboliſch in der Aufrichtung des Pallasſtandbildes darſtellt, als Gorgias und Nikanor das Volk bei dem königlichen Zorn auffordern, zu der Göttin zu beten, als ſeines Vaters Bruder als der Erſte hinzutritt, um ſeine Hand mit dem heidniſchen Greuel zu beflecken, da wirft er, ungewiß deſſen, was daraus entſtehen mag, die Laſt des Schweigens von ſich; er erſchlägt den abtrünnigen Ohm, zerbricht die Statue und verkündet mit den Feuerworten des Propheten dem Volke, das ſich an ihm emporrichtet, daß der „Herr Gott allein" iſt.

„Volk von Iſrael,
Ich bin ein Einzelner. Was bäumt denn dieſe
Zurück unſichtbar? überfällt ihr Auge
Mit Schrecken, der die ehernen Arme lähmt?
Das iſt der Gott Jehovah Zebaoth,
Der mich umkreiſt mit ſeines Fittigs Schrecken.
Er will's! Der Herr will's! Wenn der Herr es will,
Wer widerſtrebt? . . . . . .
. . . . . .
Nun Männer, reißt das Liebſte euch vom Herzen,
Denn wen der Herr erwählt, den will er ganz."

Das Herz des greiſen Vaters erklingt „wie Harfe unter Spielers Hand", und mit dem Segen des Sterbenden eilt Judah unter den Jubelrufen des Volkes und dem Dröhnen der Poſaunen zum großen Kampfe hinaus. Es iſt eine Scene voll gewaltiger Kraft und Weihe zugleich, ein leibhaftes Bild aus dem alten Teſtament, von einem vollen Klang der goldenen Davidsharfe durchrauſcht — poetiſch und dramatiſch gleich groß und zugleich theatraliſch von unfehlbarer Wirkung.

Dieſe Höhe erreicht fortan weder der Held noch das Drama wieder. Judah iſt nunmehr, was er hat werden ſollen. Sobald

er sein [illegible] erreicht, verharrt er dort. Er hat zwar noch den Kampf geg[illegible] seinen Vetter Jojakim, den kirchlichen Eiferer, zu bestehen — [illegible]er daraus entwickelt sich für ihn Nichts. Er hat aufgehört, ein dramatisch interessante Gestalt zu sein — er ist nur noch Arm [illegible] Wort, Schwert und Rede, das eine, wenn es sein Volk zum Widerstand gegen den Anhang Jojakims aufzureizen gilt, das [illegible]dere, wenn er die Hungernden und Kranken, die sich den Helfer ersehnen, in Jerusalem tröstet. Aber auch das Werk hat mit [illegible] großen Scene des zweiten Akts seine dramatische Höhe erreich[illegible] Viel Großes im Einzelnen bringen auch noch der dritte und [illegible]te Akt, aber erst im fünften schließt sich das Dramatische wie[illegible] in einem großen Bühnenvorgang, der Scene Leas und ihre[illegible] Kinder im Zelt des Antiochus, kraftvoll zusammen. Immerhin [illegible]reicht auch sie die Bedeutung des zweiten Aktes nicht, wenn sie [illegible]ch die Theilnahme, die in dem unaufhörlichen Auf und Ab d[illegible] Parteiungen im Volke schon unterzugehen drohte, wieder einen [illegible]menschlich großen, erschütternden Kampf zuwendet.

Daß es das S[illegible]t bei so vielen Schwächen im dramatischen und theatralischen [illegible]u, dem Mangel an Concentration, der dem Publikum seine St[illegible]ung und die Vertheilung seiner Sympathieen und Antipathieen [illegible]schwert, der Verwerthung fremdartiger, längst veralteter Motive [illegible]u einer sichren theatralischen Gesammtwirkung nicht zu bringen [illegible]ermag, läßt sich nach allem Gesagten erwarten, und ich glaube [illegible]es um so eher aussprechen zu müssen, als ich mich selbst wi[illegible]rholt bemüht habe, die „Makkabäer" dem Repertoire der d[illegible]schen Theater u. A. durch die Vornahme einer Bühneneinr[illegible]tung zuzuführen. Daß es auf die Dauer vergebens ist, steht mir [illegible]t fest, und das Wort eines dem Dichter mit der reinsten [illegible]geisterung ergebenen Bühnenleiters bestärkt mich darin; es laute[illegible] etwa so, daß man immer die Pflicht fühle, dem Publikum di[illegible] Dichtung aufzudrängen, und daß man, wenn es geschehen und d[illegible] Erfolg ausgeblieben sei, dem Publikum im Grunde des Herz[illegible] immer wieder Recht gebe. So ist es wirklich, und das mu[illegible] auch das Ergebniß der ersten Aufführung in Wien 1853 ge[illegible]sen sein, über die Ludwig einem Freunde, Ambrunn, diese

Mittheilung machte: „In Wien hatte das Stück eigene Schicksale. Es fiel fast durch, an einigen Stellen wurde sogar gelacht. Eine intelligente Minorität leistete zwar Widerstand, aber in fortwährendem Kampfe, die drei letzten Akte aber überwog das Mißfallen. Die Blätter fast alle stimmten in die Verurtheilung des Stückes ein, nur einige verließen es nicht ganz.“ Dies unerfreuliche Bild veränderte sich nun zwar bei den folgenden Vorstellungen. An die Stelle der Abweisung trat merkwürdiger Weise enthusiastische Würdigung des Dramas, und etwa zehn Jahre später, im December 1862, schrieb der Hofburgschauspieler Lewinsky an den Dichter: „So eben, mein theuerster Freund, komme ich aus dem Theater, und trunken von der Schönheit des heutigen Abends, erhoben von dem ungeheuren Eindruck, den die „Makkabäer“ auf die gedrängte Menge der Zuschauer hervorgerufen, kann ich in der Freude meines vollen Herzens es nicht über mich gewinnen, davon zu schweigen. Und so sage ich Ihnen denn, daß Ihr Werk heute das Haus bis an den Giebel füllte und die Menschen, halb in der Luft schwebend, Ihr großes Wort vernahmen und durch das ganze Stück hindurch mit einem wahren Enthusiasmus erfüllt waren, dem der riesenhafte fünfte Akt durch die große Darstellung der Mutter durch Frau Rettich die Krone aufsetzte.“ Eine so begeisterte Anerkennung erhebt das Herz, wenn es sich um einen Genius wie Otto Ludwig handelt, und es wäre immer eine Schmach, wenn das Publikum so wenig von der Macht und Würde der Dichtung getroffen würde, daß es das Drama ablehnte. Trotzdem scheint mir in der ersten Aufnahme desselben in Wien ein Beweis dafür zu liegen, daß es fremdartige Stoffe enthält, die erst überwunden werden müssen, ehe man dazu gelangt, dem Poeten zu geben was ihm gebührt. Daß die Anerkennung in solchen Fällen, als gälte es eine Scharte auszuwetzen, dann über das Maß hinauswächst, ist nichts Ungewöhnliches, und so wird es auch den „Makkabäern“ ergangen sein. Jedenfalls lassen sich Erfahrungen genug beibringen, die ihnen die Fähigkeit unmittelbarer, unbefangener Wirkung auf die Hörer absprechen. Immer werden Hunderte von der Gewalt einiger Scenen, von dem hinreißenden Schwung der Rede, von

der poetischen Tiefe ihrer Anlage begeistert werden, und einigen bedeutet dieser Verein bewunderungswürdiger Gaben vielleicht genug, als daß sie noch höhere Anforderungen stellen möchten — aber der vorurtheilslose Betrachter wird sich eines Gefühl der Fremdheit und Unbefriedigtheit nicht entschlagen können, und wir glauben bewiesen zu haben, woher es stammt.

Es schien mir nothwendig, die eigenthümlichen Schwächen der „Makkabäer" schärfer zu betonen, um des Programms willen, das sich der Dichter für sein Werk vorgezeichnet hatte. Werfen wir auf dasselbe einen Blick zurück, dann ergiebt sich ein gewiß überraschendes Resultat. In eine „einheitlichere Form" wollte Ludwig den Geist Shakespeareſcher Dichtung gießen, und diese einheitliche Form, die den uneinheitlichen Geist des Werkes nicht unschädlich machen konnte, ist äußerlich insofern vorhanden, als die Akte sich möglichst geschlossen, entweder ganz ohne Verwandlung oder doch nur mit sehr bescheidenen Ansprüchen an einen Wechsel der Scene abspielen. Was ist aber diese dem modernen Bühnengeist so ganz entsprechende „Form" anders als dieselbe, die Lessing vorbereitet und Schiller entwickelt hat? Die Form, die zwischen der Beweglichkeit der Shakespeareschen und der Starrheit der französischen Scene die kluge Mitte hält? die den Zuschauern die Geschlossenheit der Composition auch in dem geschlossenen äußeren Bühnenbilde vor Augen führt und die den germanischen Kunstgenius an den Zügel eines weisen Gesetzes legt, ohne ihm die Bewegung, die er liebt, zu verkümmern? Ist es nicht die Bühne der „Räuber", der „Maria Stuart", oder, da ein Drama mit großem historischen Apparat größere Freiheiten verlangen darf, der „Jungfrau von Orleans"? Zu der nämlichen Fahne hat Heinrich von Kleist in seinem herrlichsten Werk, in dem „Prinzen von Homburg" auch geschworen, und unter ihrem Zeichen hat sich die Entwicklung des deutschen Bühnendramas einzig und allein vollzogen. Das fühlte Otto Ludwig auch sehr wohl, und wenn er den Namen Schillers in dem Zusammenhang mit der „einheitlichen Form" auch nicht ausspricht, so war es doch dessen Geist, der ihn bewußt oder unbewußt dabei leitete. Zwar eine durch die verwirrende Motivfülle

ſo verſchobene Compoſition wie die der „Makkabäer“ würde Schiller ſich nie verziehen haben, aber ſoweit die äußere Form des Baus für den Stil des Dramas entſcheidet, iſt es nicht Shakeſpeare, ſondern Schiller, dem Ludwig ſie verdankt.

Aber nicht ſie allein. Nicht der „Theaterſchriftſteller“, auch der „Dichter“, den Ludwig in rührender Anſpruchsloſigkeit ſich nicht nennen zu dürfen glaubte, er, der wie wenige ein Recht auf den Namen hatte — auch der Dichter geht wider alles Erwarten weit mehr auf Schiller'ſcher als Shakeſpeare'ſcher Fährte einher. Er hatte das Poetiſche und Theatraliſche innigſt mit dem Charakteriſtiſchen verbinden wollen, aber dies Letzte entbehrt mit geringen Ausnahmen des ſtrotzenden Realismus, der Naivetät und Objectivität des britiſchen Dichters. Alles iſt weit mehr ſtiliſirt als charakteriſirt — an ſich kein Fehler, zumal bei einem bibliſchen Stoff von dieſer Erhabenheit nicht; aber der Stil hätte ſich nicht in's Vage und Verſchwommene verlieren dürfen, wie er es beſonders in den Nebenfiguren der „Makkabäer“ thut, die ganz ſo unplaſtiſch und blutlos ſind wie etwa der Du Chatel und La Hire der Schiller'ſchen „Jungfrau“. Weder Antiochus Eupator und ſeine Feldherren, noch die Brüder des Judah (wenn man vom Eleaſar einmal abſehen will) erheben ſich zu dem Rang von Charakteren, und nur einige unter den Simeiten, der gallige Amri und Boas, der „Mann der Demuth“, tragen ſchärfere Züge. Selbſt der alte Mattathias iſt nur ein Typus des würdigen prieſterlichen Greiſes. Am Eheſten nähert Judah ſich der Charakteriſtik Shakeſpeares, am Meiſten entfernt ſich Lea von ihr. Ja gerade in dieſer glaubt man die Schiller'ſchen großgeſinnten Frauen wieder erſtanden zu ſehen, die Terzky, die Fürſtin von Meſſina, die Czarin Marfa, und es iſt ganz unbegreiflich, daß Ludwig ſich — von der Beſonderheit des Charakters der Makkabäerin abgeſehen — dieſer Stilverwandtſchaft nicht bewußt geworden iſt. Das iſt ja ganz der hohe Kothurn, auf dem jene einherſchreiten; ſo wie dieſe Jüdin ihren Sohn, ſtachelt Wallenſteins Schwägerin den Friedländer zur ehrgeizigen That auf, ſo klagt die Niobe Iſabella um ihre Söhne, ſo grollt die ruſſiſche Kaiſerin in der Haft des Kloſters ihren Feinden und

triumphirt über die Unterliegenden. Diese Sprache ist Schillers, nicht Shakespeares Pathos. Und wie die Charakteristik und das Wort, so ist auch die dramatische Gestaltung einzelner Scenen, besonders derer mit großer Massenbewegung, fast sichtbar von Schiller beeinflußt, und eine so weise vorbereitete prachtvolle Gipfelung wie die des zweiten Aktes konnte Otto Ludwig nur bei dem Dichter lernen, der den vierten Akt der „Räuber", den zweiten des „Fiesco", das Bankett der „Piccolomini", den dritten Akt in „Wallensteins Tod", den ersten Akt der „Jungfrau von Orleans" und den Apfelschuß im „Tell" geschrieben.

Es kommt mir natürlich nicht in den Sinn, dabei an eine bewußte Nachahmung zu denken, oder dem Dichter die unbewußte Heerfolge, die er Schillern leistet, zu verargen. Nichts wäre irriger, als ein solcher Glaube. Nur scheint es mir gut, Klarheit darüber zu erlangen, daß selbst ein so origineller Geist, der sich an Shakespeare zu bilden glaubte, unwillkürlich von unserem größten Dramatiker aufnimmt, was dieser der deutschen Bühne als unveräußerliches Gut gewonnen. Ludwig glaubte *gegen* ihn zu streiten und er stritt *für* ihn, wie es nach ihm noch alle Dichter gethan (Kleist nicht ausgenommen), die erfolgreich das Poetische und Charakteristische mit dem Theatralischen vereinigen, also nicht schlechtweg Dichter, sondern *Bühnen*dichter sein wollten. Seine Anlehnung ging sogar weiter als er wünschen mußte, und von Schillers Schwächen weist er in den „Makkabäern" fast noch mehr als von seiner Größe auf. Hieran war aber eine Verkennung der Eigenart seines Talents schuld. Auch im „Erbförster" folgte Ludwig, was die Composition des Dramas anbetrifft, Schiller'schen Spuren, und doch war er im Forsthause von Düsterwalde so gewiß einzigartig und unvergleichbar, wie er es in den „Makkabäern" *nicht* ist. Das aber trifft den Kern der letzten Untersuchung nicht, die alle diejenigen, welche das israelitische Drama des Dichters überschätzen, darauf hinführen möge, seine Grenzen zu erkennen und sich gleichzeitig zu sagen, daß es leichter ist, Schillern auf dem Felde des geschichtlichen Dramas zu bekämpfen als ihn zu erreichen oder gar zu überbieten. Zweifelsohne wäre es denkbar, daß sich zu seiner genialen Architektonik

eine ſtärkere Objectivirung der Charaktere geſellte, und dieſer Meſſias der Tragödie, der Shakeſpeare und die Antike vereinigt, bliebe immer noch zu erſehnen. Aber Schiller hat das Maß ſeiner Tage und ſeiner ſtetig fortſchreitenden Entwicklung nicht erreicht, und Otto Ludwig auch nicht. Was jener uns nach dem „Tell“ und dem Demetrius-Fragment noch hätte ſchenken können, das liegt mit ihm in der Weimarer Fürſtengruft eingeſargt. So iſt es auch Ludwig ergangen. Der Kunſt zum unermeßlichen Verluſt raffte ihn der Tod am 25. Februar 1865 nach qualvollem, jahrelangem Siechthum dahin. Mit dem Unermüdlichen, heiß und muthig Ringenden ſanken zahlreiche Pläne und tauſend Hoffnungen in's Grab, und Jedem, der ihn liebt und verehrt, bleibt der ſchöne Troſt, zu denken, er würde mit einem ſpäteren Werk erreicht haben, was ihm in den „Makkabäern“ verſagt blieb, wären Kraft und Leben nicht ſo unſelig früh von ihm gewichen. Geraſtet hätte der edle Kämpfer gewiß nicht.

Immerhin ſind wir Lebenden nun einmal auf das angewieſen, was der Dichter uns hinterlaſſen hat, und vergleicht man ſeine Werke unter einander, dann drängt ſich die Gewißheit auf, daß Ludwig ſich über die Originalität ſeiner Begabung getäuſcht hat. Nicht die Erhebung großer Menſchengeſchicke zum Typiſchen und Symboliſchen — das einfach Naturhafte im Kunſtwerk wiederzuſpiegeln, das war ihm gegeben, und je kleiner und eigenartiger dies erſchien, deſto ſichrer bezwang er es. Ueberließ er ſich ſeinem künſtleriſchen Inſtinct ungehindert, dann war er des Sieges immer gewiß, deſto gewiſſer, je weniger er ſich von ſeinem künſtleriſchen Gewiſſen, mit dem er unaufhörlich Zwieſprach pflegte, überpeinlich controliren, richten und verdammen ließ. Auch im „Erbförſter“ verdirbt ihm die Reflexion die einfache Anlage des Planes und der Charaktere — aber wie bewundert man die Friſche und Wahrheit dieſer Menſchen doppelt, wenn man ſie mit den „Makkabäern“ vergleicht! Dieſe letzteren bildet auch wohl ein andrer, jene ſchafft nur einer und eben dieſer Dichter! Wie ſehr er ſich in dieſer Welt wohl und heimiſch fühlte, hat er ja überzeugend genug auch durch jene köſtliche Dorfgeſchichte bewieſen, die „Heiterethei und ihr Widerſpiel“. Es iſt der Roman von

dem schönen, kräftigen und herzensreinen Bauernmädchen, das wie Goethes Dorothea kühn und entschlossen, ganz auf die eignen Füße gestellt, es mit der Liebe und dem Trotz des Mannes, der später ihr Gatte wird, ebenso aufnimmt wie mit dem lästerlichen Gerede der Klatschschwestern des Dorfes. Es lebt und webt eine erquickliche Gesundheit in dieser einfachen, elastischen, widerstandsfähigen Natur, um deren Stirn sich trotz ihrer ländlichen Derbheit etwas wie ein Heiligenschein und eine Herrscherkrone zugleich schlingt. Hier ist wirklicher Wald- und Wiesenduft, nicht die widerliche Essenz daraus, die in den Salons bevorzugt wird, hier ist Natur und Gesundheit. Und von dieser frischen, zwar nicht immer im oekonomischen Gleichgewicht gehaltenen, aber doch im Ton durchaus dichterischen Erzählung sagte Ludwig das bezeichnende Wort, er habe sie gleichsam „hinter seinem eigenen Rücken geschrieben". Nur weil ihn dabei nichts anderes als der naive, gestaltende Drang geleitet, weil er sich von der drakonischen Oberhoheit des Gewissens und Verstandes einmal frei gemacht hatte, deren Urtheil er um so weniger entbehren zu können glaubte, je später er seinen dichterischen Beruf erkannt hatte und je schwerer seine Krankheit auf ihm lastete. Diese Grübelsucht hat ihn auch in seinem Meisterroman „Zwischen Himmel und Erde" nicht verlassen. Aber hier überträgt sie sich gänzlich auf den Charakter des Helden (Apollonius) und bildet im Bunde mit der feinsten Beobachtung und psychologischen Naturempfindung ein einzig gebliebenes Bild des moralischen Sonderlings. Diese Menschen in ihrer engen Welt, das sind die seinen. Wie grillenhaft, wie bornirt sie sein mögen — immer sind es doch Gebilde eines starken Schöpfergeistes, liebenswerth auch in ihren Schwächen und Thorheiten und um so gewisser Sieger über unsre Herzen, je mehr Verstand und Gewissen uns zuflüstern, daß wir anders denken und moralisch empfinden als sie. Ein tiefes Naturempfinden lebt in ihnen allen, wie es aus jeder Ritze und Spalte in dem entzückenden „Märchen vom todten Kinde" hervorbricht, das Niemand, der den Dichter verstehen will, ungelesen lassen sollte. Auf die vernunftlose und unbelebte Natur überträgt er hier seine innigste Liebe, die Thiere sind es, die die eigensüchtigen

Menschen zu Schanden machen, und man begreift Ludwigs Wort, daß er „mit Bergen und Pflanzen in einem so wunderbaren Vernehmen gestanden, daß sein Liebesreichthum nicht zu dämmen gewesen sei".

Dieser Eindruck wird durch die übrigen Dramen Ludwigs, seine Fragmente und Entwürfe, soweit sie der öffentlichen Kenntniß vorliegen, nur befestigt. Es giebt keine zweite künstlerische Werkstatt, in der man mit gleichem Respekt vor dem Werkmeister, der sich nicht genug gethan, verweilen müßte, wie in dieser. Eine stattliche Zahl ausgeführter Dramen sehen wir da, auf die ein Andrer stolz gewesen wäre, und die der bescheidene Genius verschloß, weil sie seinem Ideal nicht nahe genug kamen. „Die Rechte des Herzens," die 1845 in Leipzig entstanden, sind ein bürgerliches Drama, in dem das Glück zweier Liebenden an der starren Weltsitte scheitert, streng in der Führung der Handlung und des Dialogs, von kraftvoller Zeichnung, aber doch kein Beweis einer ungewöhnlichen Begabung. Auch das „Fräulein von Scuderi" kündigt die Originalität des Dichters noch nicht an, so kühn und grotesk die Zeichnung des Helden ist, deren Grundzüge er der bekannten Hoffmann'schen Novelle entnahm. Es ist jener Pariser Goldschmied René Cardillac, der zur Zeit Ludwigs des Vierzehnten von einer dämonischen Leidenschaft zu den von ihm hergestellten Schmuckgegenständen getrieben, sich dieselben von ihren Besitzern auf jede Weise wiederzuverschaffen suchte, und müßte er sie durch Raub und Mord gewinnen. Eine Unthat nach der andern verbreitet durch ganz Paris Schrecken und Entsetzen, und Keiner räth auf der Suche nach dem nächtlichen Wegelagerer auf den Goldschmied selbst. Wer verfiele auch auf den Glauben an eine so wahnsinnige Ausgeburt? Es ist der Künstler, der sich und seiner Schöpfung nicht genug thun kann, also Ludwigs eignes Problem, in das Psychiatrische übersetzt, in den crassesten Farben, wie sie Hoffmann liebt, gehalten und durch den Dramatiker noch greller colorirt. Wenn Cardillac seinem jungen Gesellen Olivier Brusson sein schauerliches Geheimniß enthüllt, beruft er sich auf seine Mutter, die, nach einem Schmuck lüstern, sich einem Edelmann ergeben, um ihren Gatten aus der

Haft zu befreien, und in Wahnsinn verfallen war, als bei der Entdeckung ihres Falls ihr Mann im Kampf mit dem Verführer sein Leben verloren.

„Bei Tag und Nacht nie dachte sie was Anders
Mehr, als den Schmuck . . . . . .
Ich wurde ungeboren schon der Erbe
Von ihres Wahnsinns Keim. Der Anblick edeln
Gesteins erregte schon des Kindes Triebe,
Und kam's aus meinen Augen, war es mir
Gestohlen, faßte mich ein Schmerz und Grimm
Auf den, der es besaß, was mein doch war."

In den tollsten Verzerrungen der Phantasie ergeht sich der Dichter in den Betrachtungen des unheimlichen Helden über Leben und Sterben (in dem großen Monolog des dritten Aktes):

„Schmink' ist das Leben auf der Wang' des Todes
Und weiter nichts. Und doch ist ein Geschrei
Von Tugend, Glauben, Liebe. Seifenblasen,
Von weitem Weltensterne, in der Näh'
Zwei Tropfen Seifenwasser, wenn der kalte
Verstand sie anhaucht. Kommt mir an, ihr Blasen,
Bastarde ihr vom Tag, dem Milliontheil
Des Augenblickes Leben; kommt mir an!
Der Tag ist nur die krankgewordne Nacht,
Nur ein Erbleichen auf der Mohrin Antlitz,
Das kaum die Wang' ihr mit dem Fuß berührt."

Man sieht, das ist Wahnsinn genug, dort von dem Fatalismus der Schicksalstragöden, hier von den Bizarrerien der Stürmer und Dränger und der französischen Neuromantiker beeinflußt. So viel Feines und Würdiges aber auch die übrigen Gestalten bringen, und in so brauchbaren Bühnenformen sich das ganze Stück hält — der Poet hatte sich in ihm doch noch nicht selbst ausgefunden, und er that darum wohl, als er es Moritz Heydrich gegenüber nur als eine „Studie" bezeichnete, die besser ungedruckt bliebe, ein „Gefäß, seinen damaligen Inhalt loszuwerden", für den späteren echten Otto Ludwig nur in sofern bedeutungsvoll, als es seine Neigung verräth, „sonderbarliche Charakterbilder auszuarbeiten" und das freie Handeln des Helden durch fremde,

außerhalb seines Willens stehende Mächte entscheidend zu beeinflussen. „Der Zufall, der die schwangren Mütter schreckt“ wurde im „Erbförster“ der noch unheilvollere Zufall des bunten Tuches und des gelben Flintenriemens.

Daß der Zufall auch in den vier ersten völlig ausgeführten Tragödien von der Agnes Bernauer („Der Liebe Verklärung“ hieß die erste, „Der Engel von Augsburg“ die folgenden), die aus den Jahren 1840—1846 stammen, eine entscheidende Rolle spielt und die Geschicke der Liebenden herbeiführen hilft, beweist, daß ein dunkler Trieb Ludwig zu so undramatischem Mittel führte, und verdient betont zu werden. Im Uebrigen enthüllen dieselben wachsend nicht nur das unermüdliche Streben, sondern auch die Besonderheit seines Könnens. Wie ein in den „Skizzen und Fragmenten“ mitgetheiltes Bruchstück erkennen läßt, wurde derselbe Dichter, der sich im fünffüßigen Jambus eingeengt fühlte und über eine farblose metrische Prosa nicht hinauskommt, beredt und charakteristisch, sobald er seine Bürgers- und Badersleute in wirklicher Prosa reden ließ. Er stilisirt, wie andre Versdramatiker auch, und hütet sich dabei nicht vor Gespreiztheit — aber je einfachere Laute er seinen Menschen in den Mund legt, desto wahrer und stärker wird er in der Berührung mit dem Boden, auf welchem das Volk gedeiht. Mit den drei unvollendeten Bearbeitungen desselben Stoffes (aus den Jahren 1854, 1856, 1859), die den fertigen Bernauerdramen folgten, näherte er sich schrittweise seinem Ziel, und als er nach der sechsten, die mit dem „Erbförster“, den „Makkabäern“ u. A. längst im Druck erschienen ist, zu der Einsicht kam, daß er „über dem Nachgraben nach der Wahrheit des Lebens und der Dinge den poetischen Idealismus, das freie Spiel der Phantasie verloren habe“ (eine ungemein hellsichtige Bemerkung, die sein ganzes Schaffen beleuchtet!), da verwarf er noch einmal alle bereits so oft umgebildeten kunstvollen und künstlichen Mittel, die die Liebenden zu einander führten und von einander trennten, und stellte ihr Schicksal ganz nur auf sie selbst, auf ihre eigenen Charaktere. Die geschichtliche Thatsache, daß der Gatte der Bernauerin ihren schnöden Mord nicht hatte hindern können, daß er sich, als er ihn erfuhr, zwar im ersten

Zorn wider den Vater empörte und mit dessen Feinden im Bunde das Land verwüstete, später aber doch versöhnten Sinnes wurde und die ihm von Anfang an zugedachte braunschweigische Prinzessin zur Gemahlin nahm — diese für das Drama so schwer zu verwendende Thatsache, die Ludwig in den ersten Plänen zu einer Verfälschung des Charakters der Agnes und zu einem Wirrsal von Intriguen führte, Hebbel aber zu einer ganz untragischen und undramatischen Versöhnung zwischen Vater und Sohn, beseitigte der Dichter jetzt entschlossen. Die durch Verrath gefangene Agnes erleidet gefaßt den Tod, Albrecht aber, seinem Weibe unverbrüchlich getreu, fällt im Kampfe um ihretwillen und folgt ihr nach. Mit der größeren Einfachheit der Motivirung war aber auch von einem Entwurf zum andern die Charakteristik und Sprache schlichter und concentrirter geworden, und eine kleine humoristische Episode, die Heydrich in den „Skizzen" mittheilt, zeigt den Dichter mitten in dem Dichten und Trachten des Volks, mit seiner Frische, seiner Derbheit, seinen Launen und Schrullen vertraut, als einen Meister des Genres, das er in „Zwischen Himmel und Erde" und dem „Erbförster" mit unvergleichlicher Kunst wie kein andrer vor und nach ihm zum Tragischen zu steigern verstanden hat.

Noch deutlicher offenbart sich des Dichters Kunst in der keck realistischen, an Grabbe erinnernden Lagerscene „Die Torgauer Haide", die bereits von Laube im Jahre 1844 in der Zeitung für die elegante Welt veröffentlicht worden war. Zu nichts Geringerem als einem Schauspiel „Friedrich der Zweite", das nach Ludwigs Worten mit dem Wallenstein ringen müßte, wenn er nur gesund wäre, sollte sie das Vorspiel abgeben, wie das Lager zu der Tragödie des Friedländers. Es ist ja nicht abzusehen, was aus dem ganzen Drama geworden wäre, ebenso wenig wie aus dem Wallensteinplan, mit dem sich Otto Ludwig Schillern zum Trotz trug. Sehr wohl möglich, daß die Reflexion ihm Phantasie und Gestaltungskraft gelähmt hätte und daß die klar gefaßten und erwogenen Pläne in der Ausführung weitaus nicht zu der Geltung gekommen wären, die die Skizzen erhoffen lassen — wahrscheinlich wäre es dem Dichter damit ähnlich wie

mit den „Makkabäern“ ergangen. Wie das kleine Lagerbild sich aber vor uns aufrollt, ist es mehr werth als Alles, was wir von den übrigen Schauspielplänen Ludwigs, dem „König Alfred“, der „Genovefa“, dem „Jud Süß“, dem „Marino Falieri“, kennen. Ein Stück Soldatenleben, knapp, sicher, mit packendem Realismus und doch mit großer Besonnenheit entworfen, weniger das Product eines selbst naiven Dichters, als eines, der es versteht, naive Menschen zu zeichnen — was ihm freilich unmöglich gewesen sein würde, wenn er nicht wie der Freund zum Freunde zum Volke gestanden, wenn er in dem Leben seiner thüringischen Heimath nicht das Geheimniß gefunden hätte, in die Herzen dieser naturhaften Seelen zu blicken, die eins mit der Scholle, auf der sie leben, mit dem Herrn, für den sie fechten, in ihrem Bedürfen und Empfinden ungetheilt in behaglicher Enge dahinleben. Diese Grenadiere und Soldaten, diese Marketenderin und der alte Sergeant vom Regiment Bernburg, der in seinen Fieberphantasien mit einem Liede auf den König stirbt, seine Söhne, endlich der große Monarch selbst, wie er den Hut lüftet und sich mit dem Wort „Kinder, vor dem Regiment Bernburg hab' ich Respekt“ entfernt — das athmet Alles Leben und Wärme, und diese Märker hätte Otto Ludwig nicht schaffen können, wenn er nicht selbst ein so guter Sohn *seines* Volkes gewesen wäre.

Wie viele geniale Künstlernaturen hat auch Ludwig sich mit dem Gedanken getragen, Jesus von Nazareth in den Mittelpunkt eines Dramas zu stellen. „Christophorus, ein Mysterium“ sollte es heißen, und man glaubt Richard Wagner zu hören, wenn man den Dichter über seinen großen Plan vernimmt. „Ich will ein Christ werden dadurch“ sagt er, „und hoffe, Manche in unsrer indifferenten Zeit dem Christenthum wieder zuzuführen.“ „In einfacher Sprache“ sollte es „naiv ausgeführt, alles Maschinenartige, Effecthaschende, alle spinnenbeinig ausgreifende Speculation, alle storchfüßigen Tiraden darin vermieden werden.“ In's Kleinste sollte der Heiland eingehen, sich überall menschlich besorgt und doch „nie grübelnd“ zeigen. Ein einziges seiner Worte sollte den kalten Denker Nicodemus, den trotzigen und bittren Petrus zu Thränen rühren und die naivste, reinste Gottmenschlichkeit die

widerstrebende Welt unter ihr sanftes Joch beugen. Und doch fühlte der Dichter den Widerspruch in seinem eignen Innern, der ihm die Lösung der gewaltigen Aufgabe verwehren würde. Um mit so unwiderstehlichen Lauten reden zu können, mußte er selbst naiv sein und wie die Leier unter den Händen der Gottheit willenlos erklingen; das war ihm versagt, und gegen diesen Zwiespalt seiner Natur und seiner Reflexion würde sein mächtiger Wille nicht zu kämpfen vermocht haben, selbst dann wenn ihm die formale Bezwingung des Stoffes gelungen sein sollte und Phantasie und gestaltende Kraft hinter dem Entwurf nicht zurückgeblieben wären. „O, es ist ein göttlicher Stoff," seufzt er, „aber welch' ein kindlicher Dichter gehört dazu. Ich glaube, in meiner Natur liegt etwas Verwandtes, was ich leider selbst durch eigne und fremde Schuld verlor, indem oft eine krankhafte Reizbarkeit den Kinderfrieden aufhob, die den Liebesreichthum meiner Natur so verstockte, daß ich selbst erschreckend ihn suchte. Darum möchte ich auf dem Lande in still gemüthlicher Armuth leben, von Niemand gekannt, wünschend, ja ersehnend, daß meine Productionen Menschen wohl thun möchten, aber Dank und Anerkennung verschmähend, nicht aus Stolz oder Menschenscheu, sondern aus Liebe, die nicht bezahlt sein will."

So wandelte der große Geist in der Mitte zwischen Naivetät und Reflexion dahin, zwischen Stil und Natur, zwischen Idealismus und Wirklichkeit, und suchte die Vereinigung der getrennten Pole, die Schillern, gegen dessen „Sentimentalität" er mit so ehrlicher Ueberzeugung kämpfte, im „Wallenstein" und den späteren Dramen nach einigen Abirrungen vom Ziel immer sicherer gelungen war und die ihm, so wie er es begehrte und träumte, in seinem kurzen Leben nicht beschieden sein sollte. Oder doch? Ein „Tiberius Gracchus" beschäftigte ihn seit 1862 bis zu seinem Tode, bis zur letzten Abschiedsstunde, und was er von dem Plane vollendet, wurde in seinen „Gesammelten Werken" der Nachwelt übergeben. Es findet sich eine Scene darin, die den tiefsten Grund des Herzens vor Rührung erbeben macht. Roms Senat hat beschlossen, den Helden um eines Vertrages willen, den er als Quaestor in Spanien mit den Numantinern abgeschlossen,

der Stadt Numantia „nackt und bloß“ auszuliefern, und Gracchus drängt nun, ehe der Beschluß dem Volke zur Genehmigung vorgelegt wird, fort, um sein Schicksal auf sich zu nehmen, fort von seiner Gattin Claudia, von seinem Freunde Octavius, die sich vergebens bemühen, ihn zurückzuhalten. Da entfährt dem Ergriffenen dieser letzte Gruß:

„Ihr Götter! Keinen Abschied!
Denk', wo ein Römer, da ist Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abschied, keinen! Wie der Hirsch —
So hört' ich oft, ich selber liebte nie
Der Jagd grausame Lust — der edle Hirsch,
Wenn tödtlich ihm der Pfeil in's Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Thräne bebt
Im großen Aug'; so sinkt er stumm zusammen,
Zum Nacken still das Haupt; — so klaglos heilig
Wie dieses edle Thier, sterb' unser Glück.
Noch einmal, eh' ich gehe, lass' das Haus,
Wo meine Wiege stand, mich grüßen, dann
Wie Kinder plaudern wir von schönern Tagen;
So gleit' ich wie ein welkes Blatt vom Zweig,
Das unter Schwestern eben noch geflüstert,
Das Niemand fallen sieht. Dorthin gewandt
Steht Ihr, und — dahin scheid' ich mit der Sonne.“

Wie groß, wie wunderbar! Welche Kraft und Süßigkeit zugleich, wie formvoll erhaben und doch wie einfach und innig! Mit diesen Worten hat Ludwig selbst von seiner Gattin Abschied genommen und uns, die Empfangenden, in Niedergeschlagenheit, Trauer und Verwirrung zurückgelassen. Wäre hier der Beginn der Lösung des großen Problems, um das er kämpfte? Vielleicht, wer weiß! So macht ein Genius noch kurz vor seinem Scheiden die kluge Berechnung und Erwartung zu Schanden, und dann fährt er dahin — mit der Sonne!

Gutzkow.

Gutzkow.

Das junge Deutschland! Welch' ein Aufsehen erregte es nicht, als der scharfe, bissige und wetterwendische Wolfgang Menzel in einem Artikel seines Stuttgarter Morgenblatts vom 11. September 1835 Wehe über die Zuchtlosigkeit und Irreligiosität rief, die über den Rhein von Frankreich nach Deutschland gewandert sei! als er den Bundestag auf die Spur der jungen Schriftsteller hetzte, deren Bemühungen „unverhohlen dahin gingen, in belletristischen, für alle Classen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden socialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören." „Das junge Deutschland" hatte man die gefährliche Sekte nach der Widmung getauft, mit der einer ihrer Anspruchslosesten und Tüchtigsten, Ludolf Wienbarg, seine „Aesthetischen Feldzüge" im Jahre 1834 den Studenten, der deutschen Jugend, dem „jungen Deutschland" zugeeignet hatte — und das „junge Deutschland" sollte bald der Sondertitel einer kleinen Schaar werden, die beliebig aus der Menge herausgegriffen, unter einander zum Theil grundverschieden, diese zerstörenden Tendenzen, dies diabolische Evangelium angeblich am Aergsten verkündigten. Es waren die bekannten fünf (zu denen man irrthümlich oft auch den unbedeutenden Gustav Kühne gerechnet hat): Wienbarg, Mundt, Gutzkow, Laube und — an dichterischer Begabung der Paradiesvogel unter den Krähen — Heinrich Heine. Das waren die Männer, deren Schaffen der

Bundestag öffentlich zu verfehmen und zu verbieten die unglaubliche Dummheit beging! Um so thörichter und empörender, als sich das Verbot nicht nur gegen ihre bereits veröffentlichten Werke richtete, sondern auch — „Wehe der noch ungebor'nen Frucht!" — gegen Alles, was sie in Zukunft je noch schreiben würden. Welch' eine herrliche Reclame für die Verfolgten! Die Einsicht, das Mitleid, die Entrüstung des Publikums — fast Alles stand auf ihrer Seite, und — „die Wahrheit", durften sie ausrufen, die Wahrheit will man mit Spießen und Stangen unschädlich machen!

War es denn aber wirklich die Wahrheit, die man bekämpfte und unterdrückte, und schritt sie, die Unbezwingliche, trotz Allem mit Geistergewalt mitten durch die „Schergen"? Man könnte mit der Pilatusfrage antworten „Was ist Wahrheit?" — aber jedenfalls war es doch ein Drang nach Befreiung aus den Schranken enger Vorurtheile und philiströser Moral, den man in dem Lärmen und Treiben der Jungdeutschen bekämpfte, und in einer solchen Freiheit weht immer ein Hauch von Wahrheit. Nur war er über das Ziel hinausgetrieben und hatte in der Verkündigung undurchführbarer communistischer Ideen, in den tollsten Blasphemien, in einem frivolen Kampf gegen die Ehe Gestalten angenommen, von der sich auch der Freieste angewidert abwenden mußte, und zu guter Letzt war es nicht einmal die Sache, als vielmehr das Interesse der eigenen Persönlichkeit, um dessen Geltendmachung es dem „jungen Deutschland" zu thun war. Wäre es anders gewesen — seine Glieder hätten sich mannhafter benommen und wären nach dem ersten Zorngeschrei nicht alsbald so ängstlich oder doch vorsichtig zurückgewichen. Halte man nun aber die Reden und Thaten dieser Männer für nützlich oder schädlich, für gut oder böse, eines zum Mindesten ist gewiß: ihre beständige Polemik und Tendenzmacherei verweist sie für immer aus dem Reiche, wo die Dichter, die wahrhaften Dichter wohnen. Denn noch nie hat der wahre Künstler, sei er Poet oder Musiker, Maler oder Bildhauer, mit seiner Kunst etwas erreichen, mit ihr fischen und krebsen wollen. Sie ist ihm kein Köder — die hohe, die heilige Göttin ist sie ihm, und das ist sie dem jungen

Deutschland niemals gewesen. Sie haben die Himmlische aus ihrer Wolke herabgezerrt um ihr die jakobinische Mütze auf's Haupt zu setzen und die rothe Fahne in die Hand zu drücken — und beleidigt und entrüstet hat sie sich dieser Schmach erwehrt. Denn wo sind diese gewaltigen Rufer, deren Stimme damals, in den dreißiger Jahren, alle anderen übertönte, jetzt? Dahin, und ihre Werke folgen ihnen nach, anstatt daß sie aus dem Drang des Tages mit jedem Jahre reiner, geläuterter emporsteigen, um über dem Raum und der Zeit zu thronen wie jede wahrhafte Dichtung. Dichter aber im letzten großen und reinen Sinne sind die echten Jungdeutschen (zu denen ich Heine nicht zähle) nie gewesen. Sie haben ihre Ziele in ihrer Weise mit Energie und selbst mit einem gewissen Opfermuth verfochten, sie haben eine schneidige Prosa geschrieben, sie haben wie die bekannten Hechte im Karpfenteich in unsrem geistigen Leben Bewegung erhalten und ein regsames Streben in unsre Gesellschaft gebracht — aber sie haben mit ihrem Wortheldenthum zugleich ihrer Eitelkeit geschmeichelt und sich in maßlosester Weise selbst überschätzt. Die Franzosen ahmten sie ohne die Grazie unsrer Nachbarn im Westen nach, ihre geistreiche Dialektik mit schwerfälligem, geschraubtem Gedankenwust. So überboten sie sich künstlich selbst, und um den Preis, der Welt etwas durchaus Neues zu bieten, wurden sie forcirte Renommisten, an Herz und Nieren unecht, und diese künstliche Hitze hat sich an Allem, was sie Künstlerisches hervorbringen wollten, ebenso gerächt wie ihr Schielen nach der sensationellen Tagesmeinung und ihr Klopfechten für neue politische und sociale Ideen. Es waren geistreiche Männer, gewandte Feuilletonisten, tüchtige Schläger, aber um ihr Dichterthum steht es schief, und sie haben es bei der Nachwelt büßen müssen, daß sie der Mitwelt zu sehr nach dem Munde redeten. Ihr Ruhm ist ein Ruhm des Tages und der Mode gewesen.

Das trifft Alles auch auf den Mann zu, der der bedeutendste dieser Literaten war, ja auf diesen mehr als auf alle Andren. Denn Keiner von ihnen war weniger unbefangen als er, Keiner spürte und jagte ängstlicher, nervöser, empfindlicher,

erbitterter, immer wechselnd in seinen Plänen und Zielen, nach der öffentlichen Anerkennung der Zeitgenossen. Mit stärkerer polemischer Keckheit, kindischerer Eitelkeit und leichterer Wandelbarkeit ist keiner von seinen Genossen in die Literatur eingetreten als der kaum zwanzigjährige Gutzkow. Zwar hat er seine Ueberzeugung nie verkauft (das wäre eine schnöde, ungerechte Verdächtigung!), noch hat er sie ohne Ueberzeugung oder doch den Glauben der Ueberzeugung gewechselt — aber den Typus des Journalisten, der um seiner selbst und des Publikums willen schreibt, hat er seiner Lebtage nicht verleugnen können, und was ihm seine Bewunderer als Verdienst haben anrechnen wollen, sein „instinctives Gefühl für die Zeitströmung" — das ist ihm ebenso gewiß zur Gefahr geworden. Er betrachtete es als seinen Beruf, den Herold einer neuen großen Bewegung zu spielen und sie mit dem ihm eigenen weitausholenden Worten, bald geistvoll, bald phantastisch verschwommen zu verkündigen — wehte aber eine conträre Brise, dann schlug er um, und das Gefühl, den aufgeklärten Bildungsphilister nicht hinter sich zu haben, wäre ihm unerträglich gewesen. Darum tastete er auch immerfort nach etwas Neuem, darum glaubte er mit jedem seiner Werke eine neue literarische Aera zu eröffnen, darum gestand er auch selbst in einem schwachen Augenblick, fast naiv, seine Abhängigkeit von den äußeren Einflüssen zu. Als er seinem Roman „Wally oder die Zweiflerin", der sich mit der Emancipation der Frauen und ihrer Stellung zur Religion beschäftigt, in zweiter Auflage eine Vorrede mit auf den Weg gab, äußerte er darin, er würde vielleicht einen andern Entwicklungsgang genommen haben, wenn man ihm nicht auf zehn Jahre „einen Todschrecken in die Finger gejagt" und ihn gezwungen hätte, sich in seinen späteren Schöpfungen gleichsam gegen sich selbst zu verwahren. Und woher dieser „Todschrecken"? Der Bundesbeschluß, der das „junge Deutschland" verdammte, hatte ihn gewirkt, und die dreimonatliche Haft, die ihm seine „Wally" wegen Verhöhnung der christlichen Religion in Mannheim zugezogen! Hat man nicht mit Recht dagegen eingewandt, daß Niemand zum Volksbeglücker und Reformator berufen sei, der sich so leicht in das Bockshorn jagen

lasse? Um das herrliche „Ich kann nicht anders“ zu sprechen, muß man mit dem Todesmuth eines Luther gerüstet sein, und wenn man die ganze Welt gegen sich weiß. Das gilt für den Kämpfer. Und für den Dichter, den Künstler wird dasselbe Wort „Ich kann nicht anders“ zum Ausdruck jener göttlichen Naivetät und Unbefangenheit, die auch weder rechts noch links schielt, sondern die schafft wie sie muß, weil sie „nicht anders kann“, und die den Ausgang, die Wirkung, die Aufnahme getrost in „Gottes Hand“ stellt.

Nun vergleiche man aber den Gutzkow, der sich nach einigen Plänkeleien mit der dramatischen Muse („Nero“ und „König Saul“) im Jahre 1839 mit seinem „Richard Savage“ zum ersten Male mit Entschiedenheit dem Theater zuwandte — nun vergleiche man ihn mit dem Tendenzjournalisten und Satiriker der ersten Periode. Die Eitelkeit, die Nerven und — leider — die täglichen Brodsorgen lassen ihn nicht los. Nie ist er ganz und rein nur einer Sache, einem Ideal hingegeben. Zwar hat das Wesen des Dramatischen, das Aussprechen der Charaktere durch sich selbst ihn unvermerkt zu strengerer bildnerischer Klarheit in der Zeichnung und im Ausdruck geführt, und es wäre ungerecht, verkennen zu wollen, wie heilsam diese Schulung seinem Talent gewesen und welch' treffliche Früchte sie ihm gezeitigt hat (darunter das feine, geistreich-heitere „Urbild des Tartüffe“ und den edlen, ernsten „Uriel“); aber man sehe sich diese ganze Dramenreihe vom ersten bis zum letzten einmal an und lese die Vorreden ihres Autors. Es ist ein unaufhörliches Erklären, Sich-Rechtfertigen und Vertheidigen, ein beständiger grimmiger Kampf gegen die Kritik. Alle Wetter, Mann, möchte man dem von sich selbst so sehr überzeugten Schriftsteller zurufen, das Werk muß sich rechtfertigen, und über seinen Werth und seine Wirkung zu urtheilen, das kommt zu prüfen uns zu, uns den Lesern, den Hörern, und nicht dir. „Schwankend wären meine Charaktere — sagten die Kärrner der Literaturgeschichte“ — so grollt er noch in der Vorrede zur dritten Gesammtausgabe seiner Dramen im Mai 1871. „Dann hat man auch noch von Seiten wohllöblicher Kritik meinen Emiljan zu gebildet gefunden,“ sagt er, als er

seinen „Pugatscheff“ dem Publikum empfiehlt. „Eine jener Anschuldigungen, zu denen gewisse deutsche Kritik gegen mich zu jeder Zeit bereit war“ — damit leitet er seine „Liesli“ ein. „Die Julian Schmidt'sche Kritik, die seit dem Anfang der fünfziger Jahre Alles herabsetzte, was zu meinem Namen in Beziehung stand und mit der Zeit auch durch den Effect, welchen absprechende Sicherheit immer findet, mancherlei Literaturgeschichten- und Feuilleton-Weisheit für sich gewonnen hat“ — damit trifft er, in der Vorrede zum „Acosta“, einen derjenigen, die nicht zu seiner Fahne schwuren, und was bei dieser Gelegenheit Julian Schmidt erleidet, widerfährt bei einer andren Paul Lindau. „Die Anklagen auf schwankende, haltlose Charaktere u. s. w.,“ heißt es dann wieder ganz allgemein bei der Einführung des „Ottfried“, „erkenne ich nicht an, wie überhaupt nicht die infolge der „Gesunden-Menschenverstands“-Kritik bei den Theaterreferenten Mode gewordene Ablehnung „gefühlsdialektischer“ Sujets.“ Wenn die „Schule der Reichen“, dies tolle, krausbunte Stück, in Hamburg nicht gefällt, dann ist der Charakter der Handelsstadt mit ihren „Regattafahrern auf der Alster und den Mitgliedern des Wandsbecker Rennclubs“ Schuld daran — in einem andern Falle ist es der Regisseur, in einem andern die Schauspieler, oder die Intendanz, oder gar die Krone. Immer giebt es zu mäkeln, beständig müssen vermeintlich unverdiente und gehässige Angriffe zurückgeschlagen werden, und nur mit ärgerlicher Abneigung könnte man diese Zeugnisse verletzter Empfindlichkeit lesen, wenn man sich nicht mit Betrübniß sagen müßte, daß sie zugleich Zeichen der krankhaften Ueberreizung sind, die in Gutzkows Leben späterhin eine so traurige Wendung brachte. Und ist es nicht auch ein krankhaftes Symptom, daß er nach allen Erfolgen, die er auf der Bühne errungen, auf ihr doch wieder keine Befriedigung fand und daß der lebhafte, nervöse, reizbare Mann, dem immer neue Sterne des Heils und der Ueberzeugung schienen, das Wirkungsfeld abermals wechselte, weil er sich von einer feindseligen Kritik systematisch verfolgt glaubte? Und doch kann man, wenn man Gutzkows Angriffe gegen seine Kritiker an dem Werth seiner Dramen mißt und dagegen hält, was ihm das Theater an

Lorbeeren eingetragen, zu keiner andern Ueberzeugung kommen als zu der: daß ihm überreichlich, weit über Verdienst geworden, was ihm gebührte. Allerdings wenn er auf die Erfolge der Birchpfeiffer sah, durfte er grollen. Aber was sollten die wahrhaften großen Dichter sagen, Grillparzer zum Beispiel oder Otto Ludwig? Haben sie sich zu ihren Lebzeiten einer ähnlichen Verbreitung, einer gleichen geräuschvollen Anerkennung erfreuen können wie Gutzkow? Nicht entfernt! Was also wollte er? Dem Mittelgut seinen Erfolg bei der großen Masse beneiden? Wie klein wäre das gewesen! Oder erwartete er den Ruhm der Genies, „die Allen gefallen durch ihre That und ihr Kunstwerk," den Ruhm Shakespeares, Schillers, Goethes? Den verdiente er nicht, wer denkt auch daran! Was also wollte er? Sein „Uriel Acosta", sein „Urbild des Tartüffe" und „Zopf und Schwert" haben gefallen, sehr sogar, und gefallen nach Gebühr noch jetzt; manches andre seiner Werke wider Gebühr; und wenn andre vom Publikum abgelehnt oder nach kurzem Glanz im Dunkel verschwunden sind, dann erfuhren sie nur, was sie verdienten.

Was fehlte nun diesem Manne zum eigenen Glück und zur reinen Beglückung Andrer? Ich glaube vor Allem eins: das feste, sichre Ruhen auf sich selbst, der unerschütterte, unberührte Kern des Herzens. Der Gott, dem er lebte, war weniger in seiner Brust als auf dem lauten Markt daheim. Das mochte ihm in stillen Stunden aufdämmern, wenn ihn die Hast des Lebens einmal zur Ruhe kommen ließ. Nach allen Seiten hatte er gegriffen, um der Mitwelt genug zu thun — würde ihm die Nachwelt die Krone der Unsterblichkeit schenken? und wofür? hatte er denn ein Kunstwerk geschaffen, das die Kämpfe des Tages überdauern durfte, weil es nur um Gottes und der Kunst willen geschaffen war? Das erklärt uns seine Unruhe, seine Selbstquälereien bei jedem Mißerfolg, seinen krankhaften Glauben an die Ränke im Geheimen spinnender oder offen gegen ihn kämpfender Gegner. Und diese Unruhe, die ihn unglücklich machte, war es doch auch allein, die seinen künstlerischen Schöpfungen die Festigkeit, die helle, heitre, sich selbst erklärende Sicherheit raubte. Er war kein fester, kein einheitlicher, ganzer Mensch.

Gewiß war er erstaunlich begabt, und als er sich dem Drama einmal zugewandt, wurde er seiner Technik bald in so überraschender Weise Herr, wie er später in seinen großen Zeitbildern der Romantechnik mächtig wurde. Also nicht hier liegt seine Schwäche, nicht in dem „Können" im engeren Sinne des Technischen; sie lag tiefer, sie lag im Menschen selbst. Gewiß besaß er Phantasie, genug um einen Dichter zu beglaubigen; er war geistreich, ohne allen Zweifel — aber die eine Kraft zirkte sich nicht rein gegen die andre ab. Anschauung und Urtheil, Phantasie und Kritik mischten sich bei ihm wunderlich und unharmonisch. Sein Verstand überwog seine gestaltende Kraft weit — und doch fehlte ihm als Kritiker das scharfe, trefffichere Wort, weil phantastische Bildnereien und schönrednerische Anwandlungen sich störend dareinmengten. Als schaffenden Künstler aber irrte ihn sein grüblerischer Verstand, seine silbenstecherische Dialektik und verschlug ihn weit von Einfachheit und Wahrheit. Es giebt keinen unfrischeren Dichter und keinen, der weniger verdienen würde eine „Natur" genannt zu werden als Gutzkow. Diese seltsame Mischung seines Wesens, die ihm die Schöpfungen seines Verstandes und seiner Phantasie gleichermaßen verzerrt, erklärt es auch, daß er am Kräftigsten und Packendsten dann wirkt, wenn er die wirklichen Verhältnisse im Hohlspiegel der Caricatur sieht: als Satiriker. Da wird ihm seine Eigenart zum eigensten Verdienst, und der alte Lenz in der zwar als Ganzes genommen unmöglichen Komödie der Besserungen „Lenz und Söhne" ist in seinen Dramen ein ebenso sprechender Beweis dafür, wie die satirisch behandelten Figuren der oberen Gesellschaftskreise in den „Rittern vom Geist" oder dem „Zauberer von Rom". Besonders das alte Fräulein von Gülpen oder wie sie sich nennt die Frau Hauptmännin von Buschbeck, die die Heldin des letztgenannten Romans ihrer ländlichen Einsamkeit entführt, ist eine so originelle und meisterliche, so bitter-komische Gestalt, daß ich in dem ganzen dickleibigen Werk Nichts wüßte, was ihr an die Seite zu stellen wäre, und nur das Eine habe ich immer beklagt, daß dieser classische Typus eines weiblichen Sonderlings und Geizkragens mit ihrem Zwetschensouper und ihrem Appetit nach gebratenen Tauben

nach den ersten Capiteln aus der Erzählung so gut wie völlig verschwindet.

Im Uebrigen braucht man nur einige der Dramen Gutzkows in's Auge zu fassen, um von dem ihm eigenen Zug der Unnatur und Künstelei, von seinem Mangel an gesundem Sinn und an psychologischem Geschmack auf das Aergerlichste getroffen zu werden. „Werner," auf Wunsch des alten wackren Hamburger Theaterdirectors Friedrich Ludwig Schmidt noch mit einem zweiten Titel versehen, „Werner oder Herz und Welt" ist ein Beispiel solcher Gefühlssophisterei, das dem sittlichen Urtheil der Zuschauer überdies das Unmöglichste zumuthet. Der Held, der seinen bürgerlichen Namen abgelegt und den seines Adoptivvaters, des Präsidenten von Jordan, der zugleich sein Schwiegervater ist, angenommen hat, kehrt am Schlusse des Stücks wieder in den status quo ante zurück und macht dabei die richtige Bemerkung: „Kein Mann von Ehre wechselt ohne die innere Nothwendigkeit der Ueberzeugung seine Religion; kein Mann von Gefühl wechselt den Namen seiner Eltern". Und damit wüßten wir denn, daß wir es durch fünf Akte mit einem „Mann ohne Gefühl" zu thun gehabt haben, der sich seines angestammten Namens überdies nur darum entäußert hatte, weil der eingetauschte zufällig das Adelspraedicat trug. Das aber nebenher, denn das Thema der Handlung hat mit diesem nach Tendenz schmeckenden Schluß im Grunde gar Nichts gemein. Dafür belehrt es uns aber leider darüber, daß der Mann ohne Gefühl auch ein Mann ohne Ehre ist, der die arme, liebenswürdige, schöne Marie Winter, die den Verlobungsring von ihm trägt, verlassen und die reiche Julie von Jordan zur Ehe genommen hat. Aber seine Gedanken kehren immer noch zu seiner ersten Liebe zurück, in das kleine Stübchen seiner Marie. „Da steht der Rosenstock auf dem Fenster, da hüpft der gelbe kleine Vogel auf unsere Schultern, da hängen die kleinen Bilder, die sie zeichnete und die sie selbst in goldne Rahmen faßte; dann lass' ich durch meine Finger ihre vollen, schweren Locken gleiten —" Man sieht, er ist noch ganz bei ihr. Ja, als das arme Mädchen nun durch einen Zufall wieder in seine Kreise tritt und ein elender Gesell bei ihm gleichsam um

ihre Hand anhält, versteigt er sich sogar zu den Worten: „Sie wollen ein Wesen das Ihrige nennen, das die Götter für zu außerordentlich hielten und es selbst dem versagten — ha was red' ich! Für ein solches Weib muß man geboren sein, um ein Recht zu haben, sie vom Traualtar in des Lebens gemeine Wirklichkeit einzuführen," und zu den noch tolleren, für das barocke Pathos Gutzkows überaus bezeichnenden: „Ein Freier im schwarzen Frack, mit gebranntem Jabot, Blumenstrauß auf der Weste, hintretend vor die Morgenröthe und bedeutungsvoll auf das Notariatsinstrument in der Rocktasche klopfend — Morgenröthe, willst du mich? Morgenröthe, ich will dich unter die Haube bringen —! Herr, ich weiß nicht, soll ich über Sie lachen oder rasen!" Solch' ein Paroxysmus wäre nun zwar seelisch immerhin zu begreifen, so abgeschmackt er sich äußert, aber das Unerhörte besteht darin, daß dieser jammervolle Heinrich Werner trotz alledem und alledem auch seine Gemahlin aufrichtig liebt und dieser wiederum trotz alledem und alledem zumuthet, Marie Winter, die durch eine seltsame Verkettung der Umstände als Gouvernante seiner Kinder in sein Haus gekommen, darin zu belassen! „Ich zwang sie zu bleiben" gesteht er der außer sich gesetzten Frau ganz offen ein, und als diese fest und besonnen auf der Entfernung der neuen Hausgenossin besteht und von dem Frevel redet, den er an ihr und ihren Kindern begehe, da äußert dieser entsetzliche Mensch noch salbungsvoll: „Ich werd' ihn verantworten! Wir alle sind des Staubes schwache Söhne, und Niemand ist, der sich rühmen könnte, die Gedanken Gottes zu errathen." Da bietet sich ein Ausweg: des Helden Freund, der Referendar Fels, wirbt um Mariens Hand und sie erhört ihn, großmüthig genug gegen den Verräther an ihrer Liebe, der selbst bei dem Empfange dieser guten Nachricht noch ausruft: „Sie könnte — könnte — im Arme eines Andern — Ich werde wahnsinnig!" Aber er wird es nicht, er findet sich in die heilsame Lösung des Knotens, und nachdem er eine kurze Untersuchungshaft um irgend eines von einem Schurken (dem ersten Bewerber um Mariens Hand) veranlaßten Mißverständnisses willen durchgekostet, findet auch er einen Ausweg, um sich mit seiner Gattin wieder zu versöhnen.

Oder beſſer, dieſe findet ihn. Nachdem ſie ſich von ihm getrennt, kehrt ſie zu ihm zurück. „Sie will dem Armen, Verkannten das Opfer einer Entſagung bringen.“ Sie will ſeine Bedingungen annehmen, eine bürgerliche Frau Profeſſor Werner werden, und ſie erblickt mit ihrem Manne in dieſer Rückkehr zur Vergangenheit ſeltſamer Weiſe auch ſo etwas wie eine der guten Marie Winter dargebrachte Sühne. Aber die Kinder, um deren Zugehörigkeit zu Vater oder Mutter während des mehrtägigen Zwiſtes der Gatten ſo eifrig hin und her geſtritten wurde? Die Kinder werden doch nun auch kleine „Werners“ werden, denn „kein Mann von Gefühl wechſelt den Namen ſeiner Eltern“ und kein Mann von Gefühl raubt auch, wie man denken ſollte, ſeinen Kindern ohne die ärgſte Noth den ihren. Aber nein — die Gutzkow'ſche Conſequenz bringt es fertig, den Adoptiv- und Schwiegerpapa, den Präſidenten von Jordan, der über die Entadlung ſeiner Kinder natürlich ſchon betäubt genug iſt, wenigſtens hinſichtlich der Enkel zu beruhigen. Denn — Heinrich Werner führt in der Schlußſcene des Dramas die Kinder, ſeine Kinder, zu dem Präſidenten mit den Worten: „Dieſe, dieſe bleiben die Ihren! Auf ſie häufen Sie Ihre edeln Opfer! Was Sie mir zudachten, geben Sie's meinen, Ihren Kindern!“ Unglaublich! Und ſo wendet ſich faſt jede Scene, jeder Charakter des Stücks gegen das einfache, natürliche Empfinden. Nichts haben dieſe Geſchöpfe, die ſich den Schein von Menſchen anlügen möchten, mit uns gemein. Ihre Sprache iſt nicht die unſre, ihre Sitten ſind nicht die unſren, fremd iſt uns ihre Moral, in andrem Takte als das unſre ſchlägt ihr Herz. Eine Komödie, der alles „Menſchliche fern iſt“, das einfach-große Menſchliche. Erklügelte, raffinirte Probleme ſollen es erſetzen, und jede Fiber in uns lehnt ſich dagegen auf.

Ergeht es uns mit dem Solbring in „Lenz und Söhne“ nicht noch ärger? Im „Werner“ wundern wir uns doch nur darüber, daß dieſer Schwächling mit ſeinen wunderlichen Anſchauungen von Ehre und Sittlichkeit nicht von den übrigen Perſonen des Dramas und dem Autor einfach verlacht, ad absurdum geführt und in ſeiner ganzen Verſchrobenheit und Haltloſigkeit

bloßgestellt und verurtheilt wird — jenes Subject aber, das wir uns in der seltsamsten aller Komödien als Helden und Mittelpunkt der Handlung gefallen lassen sollen, erregt zu Allem in uns auch noch den grenzenlosesten Ekel vor seiner moralischen Verworfenheit. Er ist freilich ebenso wenig fest und entschlossen in seinen Neigungen wie alle übrigen Gutzkow'schen Charaktere, aber er bringt es doch fertig, einem Hochstapler seine unschuldige Frau abzukaufen und dieser und einem rechtschaffenen Mädchen, das sich eines seiner illegitimen Kinder fürsorglich angenommen, in einer unsagbar widerwärtigen Scene die unzweideutigsten Anträge zu machen: beiden zugleich. „Sie erziehen mir meinen Leberecht! Sie wohnen in jener Villa — ich, ich komme Abends — um — nichts anders, als um — mir Leberechts Schreibhefte zeigen zu lassen — Wir plaudern bei'm Thee über — Erziehungsmethoden" u. s. w. Und über die Niederträchtigkeit dieses Schurken gehen seine Partner und sein Autor mit ein paar kurzen Worten hinweg — und im Schlußakt sehen wir den saubren Solbring im zärtlichsten Familienkreise mit seinen theuren Angehörigen lebende Bilder stellen. Als Eremit erscheint er in der Büßerkutte, und seinen zu Gnaden aufgenommenen Leberecht, dessen Schreibhefte er nachsehen wollte, drückt er mit der Versicherung an das Herz, daß er ein „sehr, sehr weiser Mann geworden". Wie das? Der Himmel weiß es. Vielleicht nur, weil es dem Autor so beliebte.

Und so begegnen wir fast überall bei Gutzkow einer Verfälschung der Natur. Entweder wird das gesunde Empfinden verwirrt oder die Logik, unser moralisches Urtheil oder unsre conventionelle Gewöhnung, und bei alledem leidet natürlich der aesthetische Eindruck den schlimmsten Schaden. Auf einen müßigen, kniffligen Einfall, auf eine pathologische Curiosität baut Gutzkow unbedenklich ein ganzes Drama. Ist es überhaupt denkbar, daß ein gesund veranlagter Mensch, der überdies im Drama das Heldenrecht beansprucht, seinen Namen so und so oft nach seiner Gemüthsverfassung ummodelt, etwa so wie es Trauerkleider, Promenaden- und Balltoiletten giebt? Und doch thut das der Sohn des Pfarrers Eberlin, der ganz gegen die väterliche

Tradition zum vollendeten Lebemann geworden und mit den Gutzkow'schen zwei und mehreren Seelen in der Bruſt natürlich wieder der Anbeter und Liebhaber mehrerer Frauen iſt. Vor ſeinen Freunden aus dem Club und der Reitbahn iſt Gottfried Eberlin „Götz", vor der eleganten Sidonie, die ihm das Blut ſo raſch in Wallung treibt, iſt er „Ottfried" (dieſen Namen hat er auch auf ſeine Viſitenkarten ſtechen laſſen, angeblich weil ihm zum Gottfried der rechte Friede Gottes gebrach), und vor ſeinem Vater und der ſanften Agathe, mit der er ſich verlobt und zu der er nach verſchiedenen Schwankungen reuig zurückkehrt, bringt er ſeinen rechtmäßigen Taufnamen „Gottfried" wieder zu Ehren. Und anſtatt über dieſe alberne Spielerei zu lächeln ſoll man ſie ganz ernſthaft entgegennehmen. Nun hat ſich wohl Jeder einmal der Träumerei hingegeben, zwiſchen Namen und Weſen eine Beziehung zu finden oder zu ſchaffen — aber doch nicht anders als wie ein Knabe Seifenblaſen formt oder ein Raucher Ringe in die Luft bläſt. Hier aber werden dieſe Fragen tractirt, als beſtände ſolch' ein geheimer Zug wirklich. Sidonie von Büren iſt erſtaunt, wenn ſie Eberlins Viſitenkarte empfängt. „Ottfried Eberlin? Ein einziger weggelaſſener Buchſtabe bringt mir einen ganz andren Menſchen vor die Phantaſie. Ich erwarte einen ſchüchternen Pfarrersſohn vom Lande, einen Chriſtian Daniel Gottfried, und nun — Ottfried?" Und als der Held nun endlich ihren Salon betritt, ſpricht ſie überraſcht für ſich: „Ah! Wirklich — ein Ottfried!"

Auch eine Schrulle, wenn auch eine tiefer im Gemüth und im Volkscharakter begründete, iſt es, die den tragiſchen Conflict und die Kataſtrophe in der „Liesli" herbeiführt. Auch wenn der Verfaſſer nicht durch eine wahre Geſchichte im „Schwäbiſchen Merkur" beglaubigt wäre, hätte man es als möglich hinnehmen können, daß eine Frau, eine Schwäbin, die wie alle ihres Stammes an der Scholle haftet, ihrem Manne übers Meer zu folgen ſich weigert; ja man dürfte ſelbſt noch den vom Autor verlangten weiteren Schritt zugeſtehen, und ſich von einer krankhaft melancholiſchen, vielleicht hyſteriſchen Frau, die ihrem geliebten Manne überdies keine Kinder geſchenkt, verſehen, daß ſie

bei ihrer Weigerung beharrt und auf alles Zureden immer nur das eine Wort in Bereitschaft hat: „Ich gehe nicht mit in's Amerika". Also sie ließe den Mann dann ziehen und hätte die Folgen zu tragen: in der ersten Fassung des Stücks ihre Ermordung durch den Gatten, in der zweiten dessen Selbstmord und ihren eigenen. Möglich ist es — aber bis zu solchem Grade doch nur bei einer krankhaften Disposition; und wenn man selbst das Aeußerste annehmen und den Schwabentrotz und das (in diesem Falle anticipirte) Heimweh mit Gutzkow für stark genug halten wollte um das Drama zu motiviren — immer wäre es doch auf anekdotische Voraussetzungen und eine ethnologische und seelische Besonderheit gegründet, die in dieser Starrheit auf das allgemeine Verständniß und die Sympathie des Menschenherzens nicht zählen dürfte — von der Unbeweglichkeit und Entwicklungslosigkeit in der „Liesli", also von den dem Stücke anhaftenden dramatischen Fehlern einmal ganz zu schweigen. Und das ist es, was die größere Menge der in athemloser Hast entstandenen Gutzkow'schen Dramen mit wenigen Ausnahmen so bald von der Bühne hat verschwinden machen — trotz alles Lärmens der jungdeutschen Reclametrommel. Das Curiose ist es und mit ihm das Neue, was Gutzkow lockt, das Ungewöhnliche und Pikante um jeden Preis — das Drama aber rechnet immer und überall auf große, allgemeinverständliche, überall wahre, also nothwendige Züge, und seiner psychologischen Motivirung muß unsre Empfindung ohne weiteres Nachdenken entgegenspringen. Sache des wahren Dichters ist es dann, dies „Natürliche" vor der „Motivirungsroheit" zu bewahren (die Gutzkow in der Vorrede zum „Ottfried" seinen Gegnern als Schreckgespenst heraufbeschwört), und in die großen, gemeinsamen Züge den Reiz des Individuellen, Selbstständigen und Neuen zu bringen. Desdemona liebt anders als Julia, Gretchen anders als Clärchen, und doch ist es nur die eine große, allmächtige Liebe, die sie treibt und die von einer Dialektik des Gefühls nichts weiß. Und wenn ein großer Dichter wie Shakespeare im „König Lear" an die Stelle des Gesetzmäßig-Menschlichen das Pathologische setzt — zu welch andrem Ende führt er uns auf die wirren Pfade des Wahnsinns,

als um uns mit den Lippen des Irren eine große menſchliche Kunde nach der andern zu predigen und ihn, der ſich in ſeinen geſunden Tagen über die Menſchheit erhob und von ihr trennte, eben in ſeiner geiſtigen Umnachtung zu uns wieder herabſteigen und durch das Leiden wiſſend werden zu laſſen? Der Dichter miſche ſich nicht in den Kreis der Großen, der in der Einfachheit der Motivirung eine Roheit erblickt. Er walte ſeines ſchaffenden Amtes wie der große Geiſt des Alls, der für das Antlitz des Menſchen auch gewiſſe einfache, ganz und gar feſte Grundlinien ſetzt und doch in dieſer Einfachheit millionenfach wechſelt, ſo daß keines dem andern gleich iſt und jeder Menſch ein neues Weſen, ein Weſen für ſich. In dem täglichen Proceß der Schöpfung ruht auch das Geheimniß des Künſtlers: im Beſonderen das Allgemeine, im Allgemeinen das Beſondere.

Es wird nicht unangebracht geweſen ſein, dies vorauf-zuſchicken. Man wird Gutzkow auch in ſeinen werthvolleren dramatiſchen Werken nur dann ganz würdigen und gewiſſe ihnen anhaftende Fehler verſtehen können, wenn man ſich über die Grenzen ſeiner angeborenen Begabung Klarheit verſchafft hat. Aus dieſem Grunde wird man auch nicht einwenden dürfen, daß ja dieſer „Werner", dieſer „Ottfried", dieſe „Liesli" heutzutage nicht mehr aufgeführt werden. Auch iſt dies nur zum Theil wahr. Es giebt immer noch Theater, die mit der Aufführung des einen oder andren dieſer Stücke eine „Pflicht gegen die Manen des Dichters" zu erfüllen glauben, und als der „Ottfried" beiſpielsweiſe vor einigen Jahren am Thaliatheater in Hamburg neu einſtudirt wurde, las man in einigen Zeitungen des Directors und des Dichters Lob, deſſen bekannter Name immer noch ſo viel nachwirkt, um unter Umſtänden einen nicht ganz ſattelfeſten Kritiker vom Pferde zu heben. Ein ſolches Lob aber, das man einem bloßen „Namen" ſpendet, ſcheint mir, auch abgeſehen von ſeiner eigenen Verwerflichkeit, ein Unrecht an den Dichtern unſrer Zeit zu ſein, deren hervorragendſte (Fitger, Wildenbruch, Voß, Herrig u. A.) trotz dieſem und jenem künſtleriſch und insbeſondere auch als Dramatiker mehr vermögen als das ganze junge Deutſchland zuſammen. Es iſt ein Unrecht und

eine Thorheit zugleich, jene Zeit der unsren als ein Muster vorzuhalten, der unsren, die auch auf dem Gebiet der Dichtkunst heller glänzen würde, wenn nicht das politische Leben alles Licht aufföge. In den dreißiger Jahren, als die großen Völkerfragen zurücktraten oder den Schriftstellern zum bequemen Vehikel dienten, wußten sich werthlosere Leistungen mit Leichtigkeit hoch zu bringen, die heutzutage in der Masse verschwinden und mit Fug und Recht ungenannt bleiben. Damals war das Erscheinen eines mittelmäßigen Dramas, das heute Niemanden interessiren würde, ein öffentliches Ereigniß, zumal wenn sein Autor es verstanden hatte, den Tamtam der Reclame für sich zu rühren. Das beherzige man doch ja!

Andrerseits war es mir erwünscht, auch eins der schwächsten Stücke Gutzkows, das immer noch auf den Bühnen zu Hause ist, den „Königsleutenant", nicht nur mit seinem eigenen, ziemlich harmlosen Maßstab zu messen. Auch er wird uns mit seinen, bei einem so geistreichen Schriftsteller wie Gutzkow oft kaum faßbaren Schwächen erst dann ganz verständlich, wenn man die psychologischen Ausgeburten seiner früheren und späteren Komödien kennen gelernt hat. Schließlich aber wünschte ich auch, diese unvermeidlichen Ausstellungen vorweg zu nehmen, um mich der Betrachtung des vielen Trefflichen und Bedeutenden, das sich in „Zopf und Schwert", vor Allem aber in dem „Urbild des Tartüffe" und dem „Uriel Acosta" findet, reiner erfreuen zu können, und es ist nicht meine Schuld, daß der „Königsleutenant" uns zu solcher Freude noch keine, ja kaum die geringste Gelegenheit bietet.

Giebt es doch kaum ein anspruchsvolleres und dabei schlechteres Stück. In den Mai- und Junitagen 1849 entstand es, in Goethes Geburtsstadt, in Frankfurt am Main. Am 27. August sollte es zur Feier des Unsterblichen im dortigen Stadttheater in Scene gehen, von einem Prolog eingeleitet — und so geschah es. Also ein Festspiel, wird man sagen, an das man keine dramatischen Anforderungen stellen darf. Das erste könnte gelten — wenigstens ein „Festspiel" nennt Gutzkow es selbst; aber es ist ein Festspiel, das als ausgewachsenes Drama vor uns hintritt

und als solches beurtheilt sein will; doppelt, weil es seinen besonderen Festcharakter längst verloren und, von seinem Verfasser wiederholt verändert, unter dessen vergnügter Sanction als Drama den Weg über zahllose Bühnen gefunden hat; dreifach, wenn man aus der Vorrede sieht, wie Gutzkow selbst über das Stück denkt — nicht gering natürlich. Nun traut man aber seinen Augen nicht, wenn man unter all seinen Erklärungen, Rechtfertigungen, Entschuldigungen und Angriffen gegen die hämischen Recensenten auch folgenden Satz findet: „Daß dies (scil. die Heranziehung des Knaben Goethe in die Verwicklungen der Handlung) an sich harmlos, ohne Praetendirung der künftigen Bedeutsamkeit, ohne gesuchte Verherrlichung geschah, glaubt' ich dem naivsten Genius von der Welt schuldig zu sein und von ihm selbst wohl am Ehesten verziehen zu erhalten. Verbietet ohnehin die Oekonomie eines Dramas, sich bei Ausmalungen, die außerhalb der Motive des Stoffs liegen, allzu lange aufzuhalten, so war denn auch ohne Zweifel der Knabe Goethe nicht sofort mit den schon vorweggenommenen vollen Attributen seiner künftigen Herrlichkeit beschäftigt. Dies — gewissen Berliner Naserümpfern auf die Frage: Ist denn hier auch ein würdiger Goethe zu finden?"

Der Autor muß mit Blindheit geschlagen gewesen sein. Ist wirklich Jemand so thöricht gewesen, ihm vorzuwerfen, der halbwüchsige Junge verrathe nicht schon genug von dem künftigen Genie, dann hätte er einen solchen Tadel allerdings als lächerlich zurückweisen dürfen. Warum aber? Weil der Gutzkow'sche Goethe schon viel zu viel von seinem einstigen Ruhm weiß und die Praetension seiner künftigen Größe, mit der er auftritt, es ja eben ist, die ihn so unausstehlich macht. Nicht, daß es im Stück an einem würdigen Goethe fehlt (wer verlangt Würde und Geniebewußtsein vom Knaben?) — daß dieser Goethe so gar nicht naiv und knabenhaft ist, das ist das Widrige des Stückes. Freilich, hätte der Dichter wirklich einen Knaben des Alters richtig gezeichnet, so würde man vermuthlich nie wahrgenommen haben, daß dieser Knabe, sei er noch so begabt, dermaleinst den Werther, den Götz, die Iphigenie und den Faust schaffen werde, wenn

man ihm nicht ein Namensschild auf die Brust geheftet hätte — und darauf kam es nun einmal an: als der künftige Wolfgang Goethe mußte der Junge sich zu erkennen geben. Darum muß nun dieses frühreife, superkluge Früchtchen die Vorsehung in den Flegeljahren spielen, für eine französische Schauspielerin schwärmen, einen radebrechenden Franzosen mit einem Goethe'schen Gedicht entzücken und besänftigen und Phrasen wie diese zum Besten geben: „Die deutsche Sprache ist noch nicht reif, alles das zu sagen, was ein Mann von Geist in unsrer Zeit sagen möchte. Der gute Kopf will eine Idee nicht nur begriffen sehen, sondern auch gut vorgetragen." — „Meine Schmerzen machen euch Vergnügen? Lern' ich so, was ein Dichter ist?" — „Schüttle dich, Welt, in deinen Angeln, rase über die Länder hin, antlitzverzerrte Bellona, es muß ein Friede kommen, wo die Saat des Geistes blüht und keine zersplitterte Lanze, keine blutgezeichnete Fahne hoch genug ist, über die bescheidenen Blumen der Dichter emporzuragen." — „Ja, wenn ich werde, was ich sein möchte, so hört es, ihr unsichtbaren Zeugen einer erträumten Zukunft, dann dank' ich es nicht den Griechen, den Römern, nicht dem Studium der Bücher, ich dank' es dem Herzen einer Mutter!" — „Vater! Der Quell der wahren Poesie ist das Leben! Der Geist hat keine andre Schule als die Welt!" — Und dergleichen nennt Gutzkow: „ohne gesuchte Verherrlichung, ohne Praetendirung der künftigen Bedeutsamkeit". Ich gestehe, daß ich nicht absehe, wie der Dichter es überhaupt für möglich halten konnte, daß ein Knabe, sei er nun elf, vierzehn oder sechzehn Jahre noch praetentiöser auftritt als dieser junge Goethe.

Nun regt sich in Kopf und Herzen eines Secundaners gewiß schon manche Kraft, und in der Seele eines werdenden Genies doppelt. Würde ein Knabe aber im Kreise von Erwachsenen mit solchem Gallimathias laut und pathetisch um sich werfen, so würden wir im günstigsten Falle doch nur über ihn lachen. Die Personen in seiner Umgebung aber, Vater, Mutter und alle Uebrigen hören diese Redensarten sehr ernsthaft an, wie sie es denn ja auch geschehen lassen, daß derselbe junge Mensch sich in alles und jedes mischt, vorlaut überall das Wort ergreift,

ernſthafte und tüchtige Leute (die Maler) verſpottet. Welch' ein Licht wirft das nun aber wieder auf dieſe! Gutzkow will den Dichter und die Seinen in einem „Feſtſpiel" der Mitwelt lebendig machen und was thut er? er verfälſcht ihr Bild ſo gründlich, daß es nicht nur verändert, ſondern jämmerlich verſchlechtert wird. Was iſt aus der köſtlichen Frau Rath geworden, dieſer heitren, friſchen, durch und durch geſunden Frau? Eine alberne, zärtlich beſorgte Mutter, die das Taſchentuch zieht, als ſie hört, ihr Sohn habe geweint, und dabei ausruft „Das arme Kind! Wer macht mir denn nur das Kind ſo unglücklich!", die bei einer andren Gelegenheit declamirt: „Nein, mein Sohn, gehe! Folge dem Trieb deiner Seele! Ergreife die Hand der Götter, wenn ſie zu dir aus den Wolken niederlangt! Geh! Führe die Liebenden hieher. Von mir haſt du nie, nie eine Feſſel deines Genius zu fürchten." Und der ſtrenge Herr Rath! Als würde der geduldet haben, daß der Sohn ihm naſeweiſe Antworten giebt und ſich an ſeiner Statt in die Unterhaltung mit dem elſäſſiſchen Sergeanten mengt, um zu zeigen, was er „in der (NB. ihm verbotenen) franzöſiſchen Komödie gelernt habe"! Und daß doch Niemand zu behaupten wage, erſt die allerneueſte Zeit habe jenes Mittelding zwiſchen Luſtſpiel und Poſſe erfunden, das man Schwank zu nennen liebt, wenn ſchon vor vierzig Jahren eine Scene wie die dritte des vierten Aktes möglich war. Dem Allerweltsjungen Wolfgang liegt daran, ſeine Mutter, den Profeſſor Mittler, die Frankfurter Maler, kurz eine ganze Geſellſchaft aus einem Zimmer fortzuescamotiren und er erfindet zu dieſem Zweck blitzſchnell, mit genialer Inſpiration, die Fabel, die Preußen, die Sieger ſeien im Anzuge! ſchon höre man ihre Trommeln und Pfeifen! darum gelte es ſchleunig reine Bahn zu machen und das Kaffeegeſchirr bei Seite zu räumen. Die Andern rufen „Iſt's möglich?", trotzdem ſie ſich doch durchs Ohr von der Verlogenheit des Jungen überzeugen könnten! ſie laſſen ſich Kannen, Taſſen, Blumenbouquets, Kuchenteller in die Hand drücken, und während Wolfgang ihnen in Proſa und Poeſie Verhaltungsmaßregeln giebt, ſchleichen ſie ſich im Gänſemarſch, während einer den andern am Kleidzipfel faßt, zur Begleitung der Verſe des

Knaben, die mit den Worten ſchließen: „Schatten, weicht, ihr ſeid geweſen!“ zur Thür hinaus — und der Zurückbleibende triumphirt: „Ha ha ha! Das nenn' ich mit der Proſa Kehraus machen!“ Und unter den Myſtificirten, die ſich vor unſren Augen wie Narren betragen, befindet ſich des Dichterknaben eigne Mutter! Was ſoll man von derlei Dingen halten? Daß auch nur einer der an dieſer Scene Betheiligten die Sache ſcherzhaft nehme und über dem Stoff ſtehe, iſt nirgends angedeutet und ohne allen Zweifel auch nicht gewollt. Nun kann aber natürlicher Weiſe kein vernünftiger Menſch im Ernſt eine ſolche Farce aufführen. Was bleibt alſo übrig als die bloße ordinäre Theaterwirkung, die ſich nicht darum kümmert, ob die Perſonen in einem gegebenen Falle möglicher oder glaubhafter Weiſe ſo oder anders handeln können oder müſſen, ſondern die einer ſchalen Situation ohne Gewiſſen die Wahrheit opfert. Wie Gutzkow aber nur hat glauben können, mit ſolchen Thorheiten würde dem Genius Goethes eine Huldigung gebracht, das iſt und bleibt unbegreiflich.

Und doch iſt an ſeiner bona fides ſelbſtredend nicht zu zweifeln. Ja, ſein Wille, den Dichter ſchon in ſeiner Kindheit mit dem künſtleriſchen Heiligenſchein zu umgeben, hat ihn, im Widerſpruch mit ſeinen eigenen Worten, eben dahin geführt, ihn Dinge begehen und Worte reden zu laſſen, die ihn aller knabenhaften Naivetät und damit der geſunden Vorbedingung zum Gedeihen des geſundeſten aller Dichtergenien ſchnöde berauben. Und dabei zeigt es ſich wieder deutlich, wie mißlich es mit den Künſtlerdramen ſchon im Keime beſtellt iſt. Es giebt ihrer eine ganze Reihe, und in den vierziger und fünfziger Jahren genoſſen ſie ein gewiſſes Anſehen und waren modern. Sie alle aber, außer dem „Königsleutenant“ auch die Laube'ſchen „Karlsſchüler“, Moſenthals „Bürger und Molly“, Wohlmuths „Mozart“, Wollheims „Rafael Sanzio“, Halms „Camoens“ und alle früheren und ſpäteren, darunter einige Dramen, welche den genialen Chriſtian Günther zum Helden wählten, ſind an einem inneren Widerſpruch geſcheitert. Sie wollen uns den Genius in ſeinem Werden und ſeinen Kämpfen ſchildern und uns von ſeiner Größe überzeugen. Wodurch thun ſie es aber und wodurch können ſie

es im Drama nur thun? Durch Worte. Entweder die Umgebung des Genius rühmt seine Kraft, oder, was schlimmer ist, er thut es selbst, er versichert wiederholt, daß er ein Dichter, ein Maler, ein Bildhauer sei. Je öfter und je nachdrücklicher er uns diese Versicherung aber giebt, desto mehr sind wir geneigt, an seinem Genius zu zweifeln, und wenn er bei seinen Betheuerungen verharrt, so geben wir ihn schließlich auf. Denn der wahrhafte Genius schwatzt nicht — er handelt. Nicht seine Worte — seine Werke zeugen für ihn, und je größer dieselben sind, in desto tieferer, heiligerer Stille des Busens sind sie ausgereift, dort, wohin kein Lufthauch von Lob und Tadel dringt und wo die Eitelkeit der Welt verstummt. Wer sich spreizt und bläht und mit schönen Phrasen um sich wirft, ist gewiß nicht das Genie, das den Erdkreis bezwingt, und das Größte, was dem Menschengeist gelungen, ist ihren Schöpfern am Wenigsten zum Bewußtsein gekommen. Der wahre Goethe, der wahre Schiller waren ganz andre Menschen als Gutzkow und Laube sie uns geschildert haben, und das Bild, das uns aus „Wahrheit und Dichtung" entgegenleuchtet und aus dem Briefe beispielsweise, den Schiller nach seiner Flucht an seine Schwester Christophine schrieb, trägt ganz andre Züge als die der Schwätzer in den Dramen der Jungdeutschen. Also ein unabänderliches Dilemma bringt jeden Poeten, der ein sogenanntes Künstlerdrama schaffen will, unfehlbar zu Fall. Mozart wollen wir nur nach seinem „Don Juan" und der „Zauberflöte", Rafael nur nach der „Sistina", Goethe nach dem „Faust", Schiller nach den „Räubern" und dem „Wallenstein" abschätzen, nicht nach dem, was sie darüber sagen. Die Strebungen des dramatischen Helden sind ohnehin ganz andere als die des schaffenden Künstlers, und nur dann könnte uns der Dramatiker von dem Genius seiner Gestalten wirklich überzeugen, wenn sich uns derselbe vermittelte, auch wenn er ihn nicht Mozart, Goethe oder Schiller nennte. Man mache aus dem Wolfgang Goethe des „Königsleutenant" einmal einen Arthur Stubbe, und was bleibt? Das Stück bleibt im Grunde ganz dasselbe — aber die Wirkung? Und dabei zeigt es sich denn, daß der Autor doch im Grunde nur darauf speculirt, daß wir

unſer Wiſſen zur Ergänzung ſeiner Schöpfung zu Hülfe nehmen. Weil wir mit allen Gebildeten die Sixtiniſche Madonna und den Fauſt kennen, ſollen wir glauben, die dramatiſchen Perſonen, die Rafael oder Goethe genannt werden, ſeien Genies. Das aber iſt ein Fehler. Wir haben kein Recht und keine Pflicht, über den Rahmen eines Stückes hinwegzuſehen. Dieſes ſelbſt ſoll uns, in hypothesi immer ein in ſich abgeſchloſſenes Ganze, wiſſend machen — wir kennen Nichts, was außerhalb ſeiner Grenzen liegt. In ſich ſelbſt ſoll es Anfang und Ende finden. Dieſe gebieteriſche Forderung ſollte allein ſchon vor dem Künſtlerdrama warnen, und ſie würde genügen, dem „Königsleutenant" das Urtheil zu ſprechen, auch wenn ſeine übrigen Mängel minder zahlreich wären. Und darum braucht der Prophezeihung post factum, die in ſolchen Stücken eben ſo unvermeidlich iſt, und die im „Königsleutenant" der Graf Thorane den Eltern des Knaben Goethe giebt, kaum mehr beſonders gedacht zu werden. „Sie haben hier, meine Freunde, einen Sohn, von welchem ich Ihnen gebe der Prophezeihung, daß er nicht ſein wird blos eine große Mannesperſon für Deutſchland, ſondern für alle Nationen, welche noch lieben der Natur und der menſchliche Herz. In dieſer Stadt ſind gekrönt die Könige und der Kaiſer mit zerbrechliche Kronen, aber er wird ſein, mein junger Freund, der einzig König, der in Frankfort wird ſein geſchmückt mit einer Krone, die glänzen wird ewig!" Natürlich, wir wiſſen es ja!

Hat das Stück aber ſo ſchwere Gebrechen und iſt die Hauptfigur ſo völlig mißrathen — könnte es nicht immer noch viel von einem guten Drama haben? eine organiſch geführte Handlung, äußere oder innere Conflicte, die ſich allmählich vorbereiten, um im Verlauf der Action auszubrechen und das Ende herbeiführen zu helfen? Aber eben an dieſen fehlt es gänzlich. Ein einziges Mal ſcheint ſich die Handlung dramatiſch zuſpitzen zu wollen: in jener Scene im dritten Akt, in welcher der Rath, der ſo tapfer für die deutſche Sache eintritt, mit dem Franzoſen ſo heftig an einander geräth. Aber eben dieſe Scene hat mit den Hauptvorgängen, die uns bis dahin intereſſirt haben, mit Wolfgangs Verhältniß zu den Komödianten und der Stellung Alcidors und

Belindens zu Thorane, gar nichts zu thun. Sie ist eine baare und blanke, an sich geschickte und effectvolle Episode, und nebenbei verlaufen sich die Wellen, die sie aufgeworfen, durch Wolfgangs Intervention sofort wieder im Sande. Es fehlt dem Stück aber auch die novellistische Feinheit in der Ausarbeitung der Charaktere, die für den Mangel wirklicher Dramatik freundlich zu entschädigen vermöchte und die Gutzkows Sache, der eher grell als zart malt, nun gerade gar nicht ist. Zu einer subtilen Malerei läßt schon die reichhaltige, vielfädige und durch allerlei Zuthaten unterbrochene Handlung dem Dichter keine Zeit und Gelegenheit, so daß wir auch in dieser Beziehung nichts behalten als ein Gemisch von Vorkommnissen, die durch einen oder zwei Menschen zusammengehalten und durch allerlei Zufälle entwirrt werden müssen: an Stelle des Dramatischen und Novellistischen das blos Anekdotenhafte. Braucht man da noch zu fragen, ob es nicht besser gewesen wäre, der Dichter hätte die halbdunklen Ansätze, die er zu seinem Lustspiel in „Wahrheit und Dichtung" gefunden, gelassen wo sie sind?

Und doch, würde man einwenden dürfen, muß dem Stück irgend eine geheime Macht innewohnen, die ihm seine Wirkung verschafft und die es so lange auf den Bühnen erhalten hat. Ganz gewiß, denn es hat unter einigen dankbaren auch eine sehr interessante Rolle: die Hauptfigur, den Grafen Thorane, und diese Rolle verbürgt in den Händen eines Virtuosen von der Kunst eines Dawison und Friedrich Haase dem Stücke immer einen gewissen, vielleicht großen Theatererfolg. Man darf sogar ruhig noch weiter gehen und den Thorane mehr als nur eine interessante Rolle nennen; die Figur hat unleugbar einige Ansätze zum interessanten Charakter. Der ritterliche Sinn des Mannes, seine Kunstliebe, seine Neigung zu der einstigen Pflegeschwester, die dann seine Pflegetochter wurde, und die ein junger Liebhaber ihm entführte, die Melancholie, die eben dadurch über sein ganzes Wesen ausgebreitet wurde — das sind alles sympathisch zu einem Ganzen zu verbindende Züge, die durch einige Uebertreibungen und die unmögliche Voraussetzung, daß ein Franzose durch ein deutsches lyrisches Lied in alle Himmel verzückt

wird, nicht ernstlich geschädigt werden. Die Melancholie giebt dem Grafen sogar einen Schimmer von Poesie, die sich Gutzkow immer nur im Schatten des Schmerzes naht. Was sich in der Seele des Autors an Verbitterung, Menschenfurcht und -haß angesammelt hat, das athmet sich in einigen geweihten Stunden, die ihm das hastige Leben übrig gelassen, der Bitterkeit beraubt, in Seufzern aus; dann fehlt seinem Wort der verwundende Stachel, dann kennt es nur den Ton der Klage — mit diesen Lauten redet fast der ganze „Uriel Acosta" zu uns, und etwas von dieser Wehmuth, der kargen Poesie des Gutzkow'schen Lebens, spricht auch aus den Erinnerungen des Königsleutenants. Nun denke man sich eine solche Figur, die überdies zu dem zierlichsten Détailspiel auf Schritt und Tritt Gelegenheit giebt, von Haase dargestellt, dem besten Thorane, den man sich denken kann. Fast jeder Theaterbesucher hat ihn einmal gesehen, ein Jeder kennt seine Stärke, seine Schwächen und Manieren. Im Großen zu kleinlich, ist er ein Großmeister in der Kleinmalerei, und der alte Baron Rocheferrier in dem Einakter „Eine Partie Piquet", der Baronet Harleigh in der wüsten französischen Sensationskomödie „Sie ist wahnsinnig", der widerliche alte Kotzebue'sche Klingsberg sind nur durch ihn möglich. Der kleine Kreis seiner Rollen begreift zwar sehr verschiedene Charaktere — immer aber sind es psychologische Pikanterien und Wunderlichkeiten, die er bevorzugt. Der volle Athemzug der Leidenschaft, die sich nicht zersplittert, ist ihm versagt, und nur wo sie eine groteske Außenseite annimmt und barocke Auswüchse bildet, weiß er sie Dank seiner unermüdlichen Ausdauer und seiner erstaunlichen schauspielerischen Technik nachzuahmen: und so, an seiner inneren Berufung und an den Schwierigkeiten gemessen, die er bei ihrer Wiedergabe zu überwinden hat, sind auch sein Shylock und der Cromwell in den Raupach'schen Royalisten gar nicht genug zu bewundern. Seine eigentliche Kunst liegt aber auf einem andren Gebiet, und die beständige Wiederholung der nämlichen Rollen auf seinen Gastspielreisen, Rollen wie jener Rocheferrier, Harleigh u. a., die er immer wieder mit bewunderungswürdiger Ursprünglichkeit giebt, zeigt deutlich genug, was er selbst für das

Feld seiner Siege hält. Auf diesem sind es wieder die blasirten Aristokraten, denen er seine größte Liebe zuwendet und für die seine schlanke und bewegliche Persönlichkeit wie geschaffen ist. Seine vollkommene Eleganz in Haltung und Sprache, das feine Profil des interessanten Gesichtes, alle die kleinen Bewegungen und Unbeweglichkeiten, welche die überlegene Nonchalance zu charakterisiren im Stande sind — das sind lauter Factoren, die auf das Glücklichste zusammenwirken, Gestalten aus der Zeit des Roccoco und ihren leiblichen und geistigen Nachwuchs auf das Vollkommenste in die Erscheinung treten zu lassen. Es giebt z. B. keinen besseren Hofmarschall von Kalb und Riccaut de la Marlinière als Haase — Rollen, die man nur in günstigen Ausnahmefällen, während der Münchener Gesammtvorstellungen (1880) und zur Zeit seiner kurzen Verbindung mit dem „Deutschen Theater" in Berlin, von ihm zu sehen das Glück haben konnte. Mit solchen Mitteln ist er natürlich auch ein tadelloser Graf Thorane — ja, er bringt für den Königsleutenant außer seinem ganzen Roccocoapparat noch etwas mit, was der Poesie der Gestalt und der Gutzkow'schen Poesie auf das Genaueste entspricht. Auch Haase hat melancholische Anwandlungen und mit ihnen glaubt er sogar den Hamlet spielen zu können. Das ist nun zwar ein Irrthum, denn in diese dunkelsten Tiefen reicht sein Weltschmerz nicht entfernt hinunter. Aber so viel, um über das Antlitz des ritterlichen Grafen einen leisen Schatten zu breiten und in seiner Stimme schmerzvoll zu vibriren, findet er in sich selbst, und damit begegnet er sich mit der Gutzkow'schen Figur auf das Glücklichste. Mit diesen echten Lauten greift er denn auch nicht vergebens an das Herz.

Und noch eins kommt der Rolle bei Haase vortrefflich zu Statten: sein vortreffliches Französisch. Auch ein Punkt, der das erregbare Gemüth Gutzkows seinerzeit erbitterte: die Unfähigkeit der meisten deutschen Schauspieler, die gallische Sprache zu bemeistern. „Wie viel Theater" schreibt er, „glaubt man nun wohl, die in Deutschland vorhanden waren, um eine junge Liebhaberin, zwei Liebhaber und einen Helden mit so viel Französisch aufzuweisen, daß sie diese Rollen übernahmen? Von den fünfzig deut-

ſchen Bühnen kaum zehn.“ Er giebt den „Herren, die damals ihrer Schulbildung ein Armuthszeugniß ausſtellten, deutlich zu verſtehen, daß ſie beſſer gethan hätten, Franzöſiſch zu lernen, als bei ihrem Intendanten zu antichambriren“. Gewiß! Aber ein gar ſo großes Unrecht iſt es doch auch nicht. Wenn alle Schauſpieler nur erſt ordentlich Deutſch ſprechen könnten! Uebrigens ſteht es in jener Beziehung heutzutage viel beſſer, und wenn dennoch der Thorane außer Haaſe jetzt nur noch einige ſeiner geiſtloſen Nachahmer lockt, dann iſt das nur ein Beweis dafür, daß die Rolle das Stück hält und die Rolle wiederum nur, wenn ſie ein Meiſtervirtuos wie Haaſe giebt. Ein ſchlechter Thorane — und das Stück zeigt ſich uns in all ſeiner Fadenſcheinigkeit, und ſelbſt die knabenhafteſte Soubrette oder Liebhaberin in der Hoſenrolle des angeblichen Wolfgang Goethe könnte es vor der Verbreitung moraliſchen und aeſthetiſchen Unbehagens nicht bewahren. Es iſt darum von Herzen zu wünſchen, daß es mit dem Schauſpieler, der ihm nach Dawiſons Tode noch ſo zahlreiche Aufführungen verſchafft hat, dermaleinſt, und mit ihm eine der ärgſten Caricaturen der Knabenzeit eines großen Dichters, für immer verſchwinde! —

Ungleich freundlicher iſt der Eindruck eines andern Gutzkowſchen Luſtſpiels, der von den Bühnen mit Recht gegebenen heitren Satire auf den preußiſchen Gamaſchendienſt und den knauſerigen Hofhalt Friedrich Wilhelms des Erſten, „Zopf und Schwert“. Hier liegt ſchon im Thema ein ſtarker komiſcher Reiz, deſſen Gutzkow ſich wohl bewußt war: ein Monarch, der wie ein Feldwebel lebt und ſpricht, ein Hof, deſſen dürftiger Zuſchnitt von jedem höheren Beamten jener Tage überboten wurde, das ſind Widerſprüche mit ſich ſelbſt, die durch den Contraſt der natürlichen Praetenſion der Vorſtellungen vom Königthum, ſeinem Glanz und ſeiner Würde mit der platten Wirklichkeit unfehlbar komiſch wirken. Das Erhabene iſt es hier, welches den Schritt zum Lächerlichen thut. Das ſpießbürgerliche Behagen des alten Preußenkönigs, deſſen Brutalität bei Gutzkow im mildeſten Lichte erſcheint, kam dem deutſchen Bürgerſinn überdies vertraulich, mit verwandten Zügen, entgegen, und die große Perſönlich-

keit Friedrichs des Zweiten, die in das Stück hineinragt, obschon sie auf der Bühne nicht sichtbar wird, weitete den Horizont des Ganzen und hob es in eine von großen Regungen erfüllte, reine und starke Luft. Nicht anders hat seinerzeit Lessing den alten Fritz in die Handlung der „Minna von Barnhelm" hineinspielen lassen. So viele durch den Stoff gegebene Glücksbedingungen gaben schon eine gewisse Gewähr des Gelingens, die ein äußerer Umstand verstärkte: Gutzkow schrieb das Stück im Süden, die vier ersten Akte in Mailand, in einem Garten mit Springquellen und Oleanderbüschen, den letzten am Comersee. Daß in dieser schönen Umgebung seine Nerven sich beruhigten und der Stoff sich harmonisch glättete, bedarf keiner weiteren Begründung, und der Dichter selbst hätte nicht nöthig gehabt, in der Bewältigung der dramatischen Arbeit unter italischem Himmel, fern vom märkischen Sand, eine besondre Schwierigkeit zu erblicken, deren Ueberwindung, wie er glaubte, für seine so oft verkannte Liebe zur preußischen Heimath sprechen müßte. Gerade der Contrast förderte hier das Gelingen. In Italien beschwor Goethe den nordischen Spuk seiner Hexenküche, und in Italien kamen einem frühgeschiedenen neueren Componisten, Franz von Holstein, die ersten Ideen zu seinem „Haideschacht" mit den Schicksalen des bekannten Bergknappen von Falun. Eben dort konnte sich auch einem sonst so befangenen und verletzlichen Schriftsteller wie Gutzkow Alles naiver, reiner, heiterer gestalten, ohne von seiner charakteristischen Eigenthümlichkeit das Mindeste zu verlieren. Und diese günstige Wirkung zeigt sich augenfällig schon im Vortrag des Stücks. Ich kenne kein Gutzkow'sches Prosadrama, in welchem der für die Personen bezeichnende Ausdruck zugleich doch so wohllautend, so sauber stilisirt wäre, und in den Unterredungen der Prinzessin Wilhelmine mit dem Bayreuther Erbprinzen erblicke ich in dieser Beziehung kleine Meisterstücke.

Diese erfreulichen Eigenschaften zeigen sich am Erheiterndsten in der bloßen Exposition der Charaktere und Verhältnisse. Des Königs Stellung zu seiner Gattin, seinen Ministern und seinem ränkevollen Kammerdiener, seine köstliche Haltung während der Verhandlungen über das englische Heirathsproject, die selbst-

bewußte Würde der Königin, die es nicht für nöthig hält, Ansbach und Bayreuth genau gegeneinander abzugrenzen, die trommelnden Grenadiere, die Strafbestimmungen für die widerspenstige Königstochter — das ist Alles mit guter Laune und trotz einiger Uebertreibungen auch historisch echt wiedergegeben, selbst wenn man die Memoiren der Schwester des großen Friedrich, der boshaften Markgräfin von Bayreuth, die in „Zopf und Schwert" die liebenswürdigste Unschuld ist, nicht als maßgebend betrachten wollte. Minder gerathen ist, was im Stück zur eigentlichen Handlung gehört, und das Benehmen des großbritanischen Gesandten ist zum Mindesten bedenklich. Im Auftrag seiner Regierung hat er die Vermählung der Prinzessin mit dem Prinzen von Wales mit allen erlaubten Mitteln zu Stande zu bringen — und statt dessen stellt er sich, obwohl er formell gegen seinen Auftrag nicht verstößt, im Innern mit seiner Sympathie und mit all seinem Scharfsinn auf die Seite seines Freundes und Gönners, des Erbprinzen, und begeht so eine nicht zu rechtfertigende Praevarication. Denn ohne Frage hat der Gesandte mehr zu thun als nach dem Buchstaben seines Auftrages — er hat eben im Interesse seiner Auftraggeber zu handeln. Ritter Hotham hält es aber nicht für Raub, sogar mit der Person des hohen Werbers, des Prinzen von Wales, ein respektwidriges Spiel zu treiben: er fingirt dessen Anwesenheit in Berlin und macht ihn zum Popanz, um die Gläubigen je nach Wunsch zu erfreuen oder zu erschrecken — ähnlich, wie es auf die gefälligste Weise u. A. Hackländer in dem „Geheimen Agenten" gethan. Ohne Bedenken tischt der Ritter dem König und der Königin die gröbsten Lügen auf und versteht sich sogar dazu, der letzten den Besuch des Prinzen brieflich anzukündigen. Daß ein solcher Verstoß gegen die Möglichkeit dem Verfasser nicht zum Bewußtsein gekommen sein sollte, ist nicht wahrscheinlich, obschon er versucht haben wird, ihn vor seinem künstlerischen Gewissen zu rechtfertigen. Damit steht es aber schief. An einer Uebertreibung gegebener Verhältnisse wäre kein Anstoß zu nehmen, und der Satiriker wird immer, ja, er muß übertreiben. Bei dem Verfahren des Ritters Hotham handelt es sich jedoch um keine Ueberzeichnung, sondern um

falſche Grundlinien, die nicht ruhig zugegeben werden können. Dieſe Fehler haben ſich denn auch gerächt. Wahrſcheinlich bedurfte Gutzkow ihrer, weil er ſonſt dem Stück kein Ende zu bereiten wußte, und dies iſt überſtürzt und verworren genug. Die Intrigue mit dem weißen Domino verſteht man ſelbſt bei der ängſtlichſten Aufmerkſamkeit nicht ganz, der letzte Akt iſt nichts weniger als die reife Frucht der voraufgegangenen vier, ſondern zufällig, zerriſſen und dunkel, und der Entſchluß des Erbprinzen, ſich dem König als Rekrut zur Dispoſition zu ſtellen, vereinbart ſich ſchlecht mit dem Charakter des Jünglings und der Scene im Tabakscollegium. Jedenfalls kommt er trotz der Aeußerungen, die Hotham darüber im vierten Akt dem König gegenüber fallen läßt, im fünften völlig überraſchend.

Eine ſchlimmere Irrung noch als dieſe iſt die oft gerühmte Ekhof-Epiſode, einmal um der Schilderung des großen Schauſpieles ſelbſt, dann um der Wendung willen, die deſſen Geſchick durch die Ordre des Königs nimmt. In der erſten Beziehung haben wir einen ähnlichen, wenn ſchon milderen Fall wie im „Königsleutenant“: Gutzkow kann das Genie nicht darſtellen, das echte, ſtarke Genie, das ſich durch Thaten und nicht durch Worte rechtfertigt. Daß er ſeinen Ekhof zum Zwangsſoldaten macht, könnte ihm zwar ruhig hingehen: die geſchichtliche Wahrheit, die von dieſen Schickſalen des Mannes nichts weiß, hätte ihn in dieſem Falle kaum verpflichtet — aber daß er aus dem ſolideſten, wahrhaftigſten Talent, das in der Kunſt wie im Leben ebenſo wenig irrlichtelirt als pathetiſch declamirt hat, einen großwortigen Komödianten gemacht, das iſt ihm ſchwerer zu verzeihen. Dieſes falſche Komödiantenweſen ſpricht ſogleich aus den kurzen, inhaltſchweren Antworten, die Ekhof dem munteren Hoffräulein von Sonnsfeld giebt: „Was hat Er gelernt?“ — „Nichts.“ — „Was hat Er werden wollen?“ — „Alles.“ Beides iſt, ſchon ſo baar und bloß, ohne Rückſicht auf den geſchichtlichen Ekhof betrachtet, eine Phraſe, an dieſen aber gehalten, eine Fälſchung. Hans Konrad Dietrich Ekhof hatte eine ſehr tüchtige Vorbildung erhalten, ehe er in die Dienſte des ſchwediſchen Poſtcommiſſärs König trat, und ſowohl bei dieſem als bei dem Schweriner

Advocaten, dem er späterhin als Schreiber zur Hand ging, hat er sein Wissen auf das Eifrigste bereichert. Das giebt auch der Gutzkow'sche Ekhof den Damen so halbwegs zu, denn er gesteht: „Die Post und die Gerichtsstube wurden zwei neue Theater für mich. Briefadressen regten meine Phantasie, Processe meinen Verstand an," worauf er schönrednerisch fortfährt: „Der Gedanke, von der Bühne herab menschliche Größe und menschliche Verbrechen in lebenstreuen Zügen wiederzugeben, das Laster und die Tugend zu malen, wie sie sind, begeisterte mich, aber die Gelegenheit ihn auszuführen, fand sich nicht." Wozu denn also jenes „Nichts"? zu welch' anderer als zu einer rein rhetorischen Wirkung?

Aber auch die Antwort auf die Frage „Was hat Er werden wollen?" — „Alles" ist eine Unwahrheit. Der geschichtliche Ekhof hat mit einem so weltumfassenden Wort Nichts gemein, und selbst der Ekhof Gutzkows würde, wenn nur ein einziger Tropfen ehrlichen Komödiantenbluts in seinen Adern flösse, darauf keine andre Antwort als diese gehabt haben: „Schauspieler". Und dabei hätte sein Auge leuchten und seine Stimme beben müssen. Dieser eine Beruf mußte für ihn alles Andre in sich schließen, dieser Beruf, zu welchem er den Drang „wie eine heilige Mahnung in sich fühlt". Was bleibt also auch an dieser Antwort Gutes? Und warum, möchte man ganz wie bei dem Goethe des „Königsleutenant", fragen, warum brauchte denn dieser fragwürdige Mime durchaus den theuren Namen Ekhofs zu erhalten, mit dessen geschichtlichen Daten die seinen nicht stimmen, und mit dessen Charakterbild, wie es uns die glaubwürdigsten und urtheilsfähigsten seiner Zeitgenossen vermittelt haben, das seine in Widerspruch steht? Warum? Die Antwort ist einfach. Wäre der Gutzkow'sche Grenadier (an dessen vorschriftsmäßige lange Figur auch der kleine Körper des wirklichen Ekhof nicht herangereicht haben würde) — wäre er irgend ein gleichgültiger junger Mann, etwa vom Schlage des Melina aus Goethes „Wilhelm Meister", oder sonst ein theaterlustiger Schreiber oder Kaufmannslehrling, dann würde uns die ganze Scene nicht interessirt, oder sie würde doch zum Mindesten nicht

die von Gutzkow gewünschte Wirkung gethan haben. Erst der Name „Ekhof“ macht den Pegasus im Joche, den armen, zum Grenadier gepreßten Genius interessant, wie der Name „Goethe“ den vorwitzigen Buben im „Königsleutenant“. In Wirklichkeit ist es also wieder ein außerhalb des Stoffes und des Charakters liegendes Moment, wodurch unser Interesse gekirrt wird, und unsren Respekt und unser wenn auch noch so dunkles Wissen von dem „Vater der Schauspielkunst“ sollen wir zu Hülfe nehmen um zu dem sonst unschmackhaften Gutzkow'schen Braten die Würze zu tragen. Da kann man denn nur wiederholen, daß ein Drama als Ganzes und jede dramatische Figur im Einzelnen in sich selbst Anfang und Ende haben muß.

Zugleich möchte dabei aber noch ein andrer Umstand auffallen. Wenn sich nun wirklich einer der größten Schauspieler des vorigen Jahrhunderts im Zwange des Militarismus zeigen sollte (an sich gewiß ein sehr hübscher Vorwurf) und wenn es eine verbotwidrige Kunstübung ist, die seine Ausstoßung aus dem Heere zur Folge hat — warum giebt er uns nicht eine Probe seiner schauspielerischen Fähigkeiten? Hier verpflichtete die Besonderheit des Genius den Dramatiker doch ganz gewiß. Der Schauspieler Ekhof als Episode durfte sich uns nur als Schauspieler zeigen, so gewiß wir uns Rafael nicht als Sänger, Mozart als Schachspieler, Goethe als Zeichner denken wollen. Daß sie dies oder etwas anders daneben noch sehr wohl gewesen sein können oder gewesen sind, hat damit Nichts zu thun — wird uns von einem großen Manne eine Skizze entworfen, so soll sie seine wesentlichsten Züge wiedergeben. Statt dessen stellt sich uns der Gutzkow'sche Ekhof als — Musiker dar. Er spielt die Geige und läßt sich, um „das edle zaubervolle Instrument“ nach drei Jahren einmal wieder zu berühren, zu einer schweren Verletzung seiner militärischen Pflichten herbei. Das ist etwas künstlerisch Ungereimtes, das hat keinen rechten Sinn und Verstand, um so mehr als der Grenadier Ekhof eine andre ihm vom Bayreuther Prinzen zugedachte Pflichtverletzung, die Ueberbringung eines Briefes an die Prinzessin Wilhelmine, kurz vorher rundweg abgelehnt hat. Und doch wog diese Insubordination viel

leichter als das Geigenspiel auf Wache. Zu einem solchen Schritt, zu einer so gefährlichen Uebertretung des Militärgesetzes hätte den Bethörten nur eine gewaltsam zwingende Macht treiben können, eine Macht, die ihm die ganze Seele füllte: und das durfte bei dem geborenen schauspielerischen Genie nur das Schauspielen sein. Und wie leicht hätte die Scene sich dahin wenden lassen! Ja, wie wird eben dadurch die Unterlassung Gutzkows vollends unbegreiflich!

Auch die Empörung des Königs wäre gewiß um keinen Grad geringer gewesen, wenn er seinen Soldaten der hohen Arrestantin eine tragische Scene hätte vorspielen sehen, und er hätte sich ganz in derselben Weise darauf resolviren können, wie er es bei Gutzkow thut, das heißt: ganz so unmöglich. Denn den Hohenzollern möchte ich sehen, der den Uebertreter, der sich „auf eine so teuflische Art" vergangen, so schlechtweg aus der Armee ausstieße, ohne daß er ihm vorab einen empfindlichen Denkzettel gegeben hätte. Denn daß die Befreiung vom Soldatendienst dazumal keine Schande, sondern eine Wohlthat war, wußte auch Friedrich Wilhelm der Erste ganz gut. Und welche Erschwerung fügt er der „Strafe" hinzu? Ekhof soll sich bei den Komödianten in der Klosterstraße melden, um bei ihnen den Possenreißer zu agiren, „zur Warnung für Jedermann, als ein Schauspieler, ein Erzhanswurst, der die deutsche Nation hinfort mit seinen komödiantischen Späßen criminaliter amüsiren soll". Das ist doch eine bei den Haaren herbeigezogene, ganz unmögliche Lösung und nebenbei eine Bedingung, deren Erfüllung sehr dahinsteht. Selbst Friedrich Wilhelm der Erste kann Niemanden zwangsweise zum Schauspieler machen und der freigewordene Ekhof wird seinen Schritt selbstredend lenken wohin es ihm beliebt. Das wußte der Monarch doch auch — und weiß er es bei Gutzkow nicht, dann heißt das seine Intelligenz über Gebühr herabsetzen. Es ist aber dem Autor hier so wenig um die geschichtliche als um die dramatische Wahrheit zu thun. Er hat mit Ekhofs Namen krebsen wollen, und es verschlug ihm nicht, ob der Effect glaubhaft genannt werden konnte oder nicht. Und das ist in einem Lustspiel Schade, das so viel Vorzüge be-

ſitzt wie „Zopf und Schwert“, und das ſo viel Elemente friſcher, geſunder und auch bei ſtrenger Prüfung ſtichhaltiger Komik enthält, die auch dann noch fröhlich ſtimmen, wenn ſie wie die Ueberreichung der Bibel, des Strickſtrumpfs und der Suppenterrine an die Prinzeſſin am Schluß des zweiten Aktes eine poſſenhafte Form annehmen.

Zahlreich ſind dieſe poſſenhaften Züge jedoch nicht, und einige Uebertreibungen, die man auf der Bühne ſieht, fallen den Schauſpielern und nicht dem Autor zur Laſt. Dahin gehört die Carikirung Seckendorfs, gegen welche Gutzkow ſich mit der berechtigten Klage verwahrt, daß die Darſteller in der Regel für den gebotenen Finger gleich die ganze Hand nehmen. Dabei macht er denn die feine Bemerkung, daß in ſolchen Fällen, wo die Gefahr des Herabziehens der Rollen auf der Hand liegt, bei der Beſetzung die Vorſicht geübt werden ſollte, dieſelben gerade nur ſolchen Schauſpielern anzuvertrauen, die uns beim erſten Blick dafür — am Wenigſten einfallen und die durch ihr Naturell gezwungen ſind, die Rollen höher zu halten. Er exemplificirt dabei ganz gut auf den Polonius, den man nicht ohne Noth dem Komiker anvertrauen ſollte, und wünſcht auch ſeinen Herrn von Seckendorf vor dem Cretinismus oder dem Niveau des Hofmarſchalls von Kalb bewahrt zu ſehen. Die Bemerkung läßt ſich mit gutem Grund verallgemeinern. Schon mancher Darſteller, der in einer Rolle, deren man ſich von ihm nicht verſah, einen überraſchenden Erfolg errungen, verdankt dieſen der ſchauſpieleriſchen Sorgfalt, die ihm die ungewohnte Aufgabe abnöthigte. Die Individualität darf ihr natürlich nicht ſchnurſtraks widerſprechen, aber ich habe ſchon eine Naive die Imogen, eine Sentimentale den Ariel im Sturm ſpielen ſehen, und gefunden, daß die Erſte, durch den Ernſt der Rolle gezwungen, rührende Töne unſchuldigen Leides anſchlug, die bei der Heldin pathetiſch entartet wären, während die Andre den ſchönen Luftgeiſt bei aller Beweglichkeit und Munterkeit doch mit den keckeren und derberen Lauten des Puck verſchonte. —

Faſt noch glücklicher iſt der Wurf, den der Dichter mit dem „Urbild des Tartüffe“ gethan. Auf den erſten Blick will es

zwar scheinen, als habe Gutzkow hier ein ähnliches Problem wie mit der Zeichnung des jungen Goethe und des Ekhof in „Zopf und Schwert“ lösen müssen, also eine Schilderung des Genius, von der man nicht annehmen konnte, daß sie ihm gelingen würde. Aber das ist doch nur scheinbar, denn das „Urbild des Tartüffe“ tritt fast ganz ohne literarhistorische Praetensionen auf und würde uns auch dann unterhalten, wenn der Held nicht der große Lustspieldichter Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, sondern ein gewisser Fritz Marlow in Lindaus „Erfolg“ oder der schwächliche Poet in dem Preislustspiel der Frau Levi-Henle, „Durch die Intendanz,“ wäre. Das liegt daran, daß nicht die Darlegung des Wesens des Dichters hier die Hauptsache ist, sondern die Intrigue gegen das kecke Lustspiel, das die Scheinheiligen entlarven will: eine Intrigue, die mit all ihren ergötzlichen Zuthaten uns auch dann fesseln müßte, wenn wir von dem „Tartüffe“ Nichts wüßten. Ein wenig hilft die Kenntniß desselben den Reiz des Stücks nun zwar verstärken, und ganz kann es Gutzkow nicht lassen, den Rahmen der Komödie zu durchbrechen und den Dichter zum Worthelden zu machen. Aber mit Molière steht es doch anders als mit Goethe. Bei aller dichterischen Größe dieses Mannes, die uns in ihrem charakteristischem Reichthum dann erst recht imponirt, wenn man sich sagt, welche Fesseln ihm die Befolgung der Einheitsregeln und der ganze typische Zuschnitt seiner Figuren und Stoffe auferlegen mußte — bei all seiner dichterischen Größe wohnt ihm doch ein didaktischer Zug inne, der mit dem freien Schauen und Schaffen des Künstlers Nichts zu thun hat. Es ist immer ein Zweck, den Molière mit seinen Dichtungen verfolgt, ein Zweck, um dessentwillen man den Menschen in ihm doppelt hoch stellen wird. Er beherrschte in Wahrheit, wie Goethe sich ausdrückt, „die Sitten seiner Zeit,“ statt daß unsre Lustspieldichter von Iffland bis auf die Neueren sich von den Sitten beherrschen lassen. Aber eben dieser im höchsten, fast tragischen Sinne satirische Zug, der einem minder begabten Dichter die Freude an der bunten Vielgestaltigkeit des Daseins geraubt haben würde, ist es doch auch, der ihm die Unbewußtheit des künstlerischen Schaffens verkümmerte und seine

Kunst neben der Shakespeares doctrinär und schematisch erscheinen läßt. Einem Dichter dieses Schlages, den in erster Linie nicht die Darstellung des Lebens, sondern die Besserung der Gesellschaft lockte, steht es darum auch gar nicht so übel an, ein „Programm" zu entwickeln, von seiner dichterischen Aufgabe zu reden und dem Minister Lionne eine längere Rede zu halten, in welcher sich die Sätze finden: „Ich habe das Lustspiel von meinen Vorgängern in Form sittenloser und ausgelassener Possen überkommen und habe mit meinen schwachen Kräften versucht, ihm einen edleren Ausdruck zu geben. In der Poesie suchte ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge; ich habe den Egoismus, die Eitelkeit, den gesellschaftlichen Betrug auf der Bühne schon in den meisten seiner Spielarten darzustellen gewagt und man hat mir das Zeugniß gegeben, daß die Bühne durch mich wenigstens eine würdigere Bedeutung gewonnen hat." Das klingt doch ganz anders als die albernen Reden des elfjährigen Goethe. An andrer Stelle seufzt Gutzkow-Molière zwar auch über den Beruf des Dramatikers, den Neid der Mitbewerber, die Bosheit der Kritiker, aber man darf ihm hier aus künstlerischen Gründen unbedenklich beipflichten, weil die Kabale im Stück dem Autor zu solchen Klagen den gerechtesten Grund giebt. Schließlich aber theilt auch Gutzkow mit Molière selbst eine wenn auch noch so schwache Wesensverwandtschaft. Auch er besitzt eine scharfe satirische Ader, bittrer und galliger als die Molières, aber eben so geneigt, in groteske Gebilde auszuströmen; auch er wußte oder glaubte sich doch von einem niederen Gezücht verfolgt, und häusliche und andere Leiden machten ihn nicht minder reizbar, als den Molières Gutzkows die vermeintliche Coquetterie der schönen Armande Béjart, unter deren Untreue der unglückliche Dichter in Wirklichkeit so schwer gelitten hat. Gründe genug, um es begreiflich zu machen, daß der Schöpfer des „Tartuffe" den Verfasser des „Urbildes" nicht auf ähnliche Abwege führte wie der Goethe des „Königsleutenant".

Diese günstigen Vorbedingungen zum Gelingen des Werkes in der Persönlichkeit des Helden werden durch das Widerspiel nur noch verstärkt. Die Heuchelei, in welchem Gewande sie auch

erſcheine, erregt die Empörung jedes ſittlich und natürlich empfindenden Menſchen und ſtellt uns ſofort auf die Seite des Dichters, der ſie zur Zielſcheibe ſeiner Angriffe wählt, des Helden, der dieſen Kampf für den Dichter ausficht. Man hat es wohlfeil genannt, einen von einem früheren Poeten bereits geſchilderten Charakter zum zweiten Male auf die Bühne zu bringen, aber Gutzkow hätte ſich noch viel energiſcher, als er es gethan, darauf berufen dürfen, daß der „Tartuffe“ Molières ſich in einer engen Familienſphäre bewegt (aus der auch Goldoni in ſeiner die Intriguen gegen das Stück behandelnden Komödie nicht herausgekommen iſt), während er, Gutzkow, den Stoff und das Urbild des Molière'ſchen Impoſteur gewiſſermaßen auf den offenen Markt verſetzte und das Treiben der gleißneriſchen Dunkelmänner in ihrer Gemeingefährlichkeit bloßgeſtellt habe. Der hiſtoriſche Apparat, den er dazu aufbietet, erhebt keinen Anſpruch auf Genauigkeit, aber die Verſtöße gegen die hiſtoriſche Treue ſind durchaus ungefährlich, und der wichtigeren Aufgabe der Charakteriſirung des Zeitgeiſtes jener Tage iſt Gutzkow mit ebenſo viel hiſtoriſcher Anempfindung wie mit Geiſt und Schärfe gerecht geworden. Daß er übertrieb, verſtand ſich von ſelbſt, aber, obſchon er in den Situationen gelegentlich auf das Poſſengebiet hinabſinkt, umgeht er die Gefahr der Carikirung der Perſonen doch ſehr geſchickt. So wie hier mochten ſich die Akademiker, die Hofchargen, die Aerzte und Juriſten betragen, und ganz ſo wie hier ſtellte ſich Ludwig der Vierzehnte zu dem Dichter: durch einen geheimen Zug der Sympathie mit ihm verbunden, in anziehendſter Weiſe auf der Mittellinie zwiſchen Unnahbarkeit und Cordialität, Tyrannei und Leutſeligkeit balancirend. Daß die Perſönlichkeit des Scheinheiligen in dem Gutzkow'ſchen Luſtſpiel ſeit dem erſten Erſcheinen des Stücks ihren Namen gewechſelt hat, iſt natürlich völlig gleichgültig, und es wäre thöricht, in einem ſo dunklen Falle wie dieſem von dem Dichter zuverläſſige Reſultate literariſcher Forſchung verlangen zu wollen. Den Namen Lamoignon hat Gutzkow ſpäter in La Roquette verwandelt. Vermuthlich war weder der eine noch der andre das „Urbild“ des Tartuffe. Aus dem apokryphen Wort, das Molière an ſein Theaterpublikum ge-

richtet haben soll „Monsieur le président ne veut pas qu'on le joue", glaubte Gutzkow auf den damaligen stellvertretenden Polizeichef, den Praesidenten des Pariser Parlaments, Guillaume Lamoignon, schließen zu müssen — eine Uebereilung, die man in Frankreich übel genommen hat, weil sie dem geschichtlich überlieferten Bilde Lamoignons widersprach, und die von Paul Lindau bekämpft wurde, längst nachdem der Gutzkow'sche Praesident seinen Namen geändert hatte. Aber auch der Abbé Gabriel de Roquette, der zu der Sekte der damals so bitter gehaßten und verfolgten Jansenisten gehörte, ist trotz der Ausführungen Fourniers in der „Revue française" (1859) nicht über allen Zweifel der Urbildschaft erhaben. Mag Molière auch einzelne Züge diesem oder jenem Original entnommen haben, im Allgemeinen irrt man gewiß nicht, wenn man im „Tartuffe" eine freie dichterische Schöpfung erblickt, deren Wahrhaftigkeit sich aus der Summe aller tiefen und scharfen Beobachtungen, die das Leben dem Dichter reichlich zugetragen, ergeben hatte. Es gab Heuchler genug, wie es Geizige, Kranke in der Einbildung, gelehrte Frauen in Fülle gab. Eine Verunglimpfung des Dichters scheint es mir aber zu sein, wenn man ihn in den kirchlichen Streitigkeiten jener Tage so verstrickt glaubt, daß man in seiner Satire einen Angriff gegen eine bestimmte Religionspartei erblickt. Waren es die Jansenisten, die zu verfolgen einem freien und großen Geist gewiß übel angestanden hätte, warum hätte sich dann der Jesuit Bourdaloue über das Stück so ereifern sollen? Waren es die Jesuiten, woher dann die Erregung ihrer Feinde, der Jansenisten? Man irrt mit Lotheissen gewiß in dem Glauben nicht, daß Molière die Heuchelei in beiden Lagern erkannte, oder besser, daß er ihr Bild aus tausend der Wirklichkeit entnommenen Zügen im künstlerischen Feuer so frei umschmolz und neugestaltete, daß es „Allen Alles" sein konnte. Dem entsprach denn ja auch der Erfolg des Stückes, die unaufhörlichen Hetzereien gegen seine Aufführung, das Verdammungsurtheil des Erzbischofs von Paris, Hardouin von Péréfixe — Mächte, denen selbst König Ludwig nicht offen zu widerstreben wagte. Er behandelte den Dichter, der ihn selbst im Feldlager vor Lille durch zwei seiner Schau-

spieler mit Bittgesuchen bestürmte, „dilatorisch," und Jahre der Kämpfe, der Ankündigungen und Absagen, der versuchsweisen Freigabe und der abermaligen Verfehmung des Stücks mußten vergehen, bis Molière (Anfang 1669) das Recht zu seiner öffentlichen Aufführung endgiltig erlangte.

Das nun, was dem Dichter des „Tartuffe" zu Statten kam, als er seinen Imposteur über den Streit der Parteien stellte, ist auch dem Gutzkow'schen Urbild zum Vortheil ausgeschlagen, und es steht damit nur scheinbar im Widerspruch, daß Gutzkow dem Molière seiner Dichtung das zuschreibt, was ich von dem historischen Molière abwälzen möchte: er läßt ihn einen ganz bestimmten Heuchler portraitiren, heiße er nun Lamoignon oder La Roquette, ja er lauscht ihm ganz bestimmte Ausdrücke, ein gewisses Manöver mit dem Taschentuch und sonstige auffallende Gewohnheiten ab, so daß die Copie in die Augen springt. Das ist aber nichts weiter als die einfache Folge des dramatischen Processes. Der Dramatiker mußte verleiblichen, was dem Dichter an Anregungen aus allen Himmelsrichtungen zuflog, er mußte den geistigen Proceß im wahrsten Sinne des Worts verkörpern, und auf eine einzige Person übertragen und häufen, was allen Scheinheiligen der Welt gemeinsam zukam. Das Wesen des Dramatischen forderte das gebieterisch. Was sich im Roman, in der Novelle breit hätte auseinander legen und bis in das feinste Geflecht der Seele verfolgen lassen, drängt sich im Drama verleiblicht zusammen. Im Uebrigen ist Gutzkow an sein Werk unbefangen genug hinangetreten, und wenn ihn die Censur der vierziger Jahre um ihrer vielfachen Verwandtschaft mit den Verfolgungen des „Tartuffe" willen auf den Stoff brachte, so ist diese persönliche Anregung der Lebendigkeit des Ganzen nur von Nutzen gewesen. Daß war aber auch die ganze „Tendenz". Andere Rücksichten kümmerten ihn nicht. Wer vollends das Original des „Tartuffe" war — einerlei. Genug, daß sich hier ein Lustspielstoff bot, der verfangen mußte, zu welcher Zeit immer seine Personen gelebt, welche Köpfe dem Zeichner immer Modell gesessen haben mochten. Von der freien Menschlichkeit der Lustspielfiguren Shakespeares wolle man bei Gutzkow zwar noch

weniger als bei Molière etwas ſuchen, auch mit der reinen Heiterkeit der „Minna von Barnhelm“ und der ganz aus den Charakteren ſich ergebenden Führung ihrer Handlung kann das „Urbild des Tartuffe“ ſich ſelbſtredend nicht meſſen. Einer breiteren Wirkung ſteht überdies ſchon der Umſtand im Wege, daß es ohne eine gewiſſe höhere Bildung nicht völlig zu verſtehen iſt. Doch aber iſt das Hiſtoriſche in ihm nur der gefällige Mantel, der ſich um den Körper des Stücks legt, und dieſer iſt lebensfähig genug, um nicht gleich zuſammenzuſchrumpfen, wenn man ihn des Coſtüms beraubt.

Allerliebſt führt ſich die Handlung bei einer ſpäter gleichgültig werdenden Perſon, dem Akademiker Chapelle ein; leiſe und langſam ſchiebt ſich die Expoſition vorwärts, bis der eigentliche Kern der Handlung uns aus der Hülle entgegenſchimmert. Dieſe ganz allmähliche und ſcheinbar unabſichtliche Vorbereitung auf die Hauptſache hat Gutzkow mit gutem Glück den Franzoſen abgelauſcht. Daß unſre Erwartung dabei irregeführt wird, ſchadet in dieſem beſonderen Falle Nichts. Wir ſind als unvorbereitete Leſer oder Zuſchauer geneigt, das Schickſal der mißglückten Tragödie des Herrn Chapelle, „Nebukadnezar“, und des Zukunftsdramas, das in ſeinem Kopfe dämmert, für das Streitobject der Komödie zu halten — da erſcheint plötzlich eine Fingerſpitze des Molière'ſchen „Tartuffe“, die Hand, der Arm, der Kopf, endlich der ganze Mann, und an Chapelle und ſeine Dramen denkt Keiner mehr. Die Tartuffe-Handlung drängt die Nebukadnezar-Epiſode, die nur dazu dienen ſollte, jene zu heben, bei Seite, und die Technik des Stücks entſpricht ſomit auf das Schönſte ſeinem Inhalt. Sicher und wirkungsvoll, wenn auch etwas grobdrähtig, arbeitet der Mechanismus nun weiter, und auf das Trefflichſte führt ſich der Eiferſüchtige und der verfolgte Poet Molière zugleich ein. Daß die hohen Herren, die ſich für die Aufführung des „Tartuffe“ erwärmen, ſich plötzlich, erſt verlegen, dann beſtimmt von ihm losſagen, als ſie ihre eignen Intereſſen durch das Stück und ſeinen Dichter bedroht ſehen, nähert ſich zwar der Parodie, aber in den Grundzügen iſt dieſer Umſchwung doch ebenſo richtig wie komiſch gezeichnet, und

nicht genug zu rühmen ist die Art, wie der Monarch selbst in die Angelegenheit verwickelt wird. Wie er mit dem Zankapfel spielt, bis er sich selbst von ihm getroffen fühlt, das glänzt von Witz und Laune, und Gutzkow kann sich rühmen, mit diesem Geplänkel der Interessen, die das Gebiet der Leidenschaften zwar streifen ohne doch von ihnen unterjocht zu werden, einen der reinsten Lustspieleindrücke erzielt zu haben. Die Thorheit der Streitenden ist größer als ihre Affekte, und ehe wir dazu kommen, im Gemüth erregt zu werden, haben wir schon über sie gelacht. Und dies Lachen wird zur herzlichsten Fröhlichkeit, wenn Gutzkow den immer verliebten Louis quatorze, der in dem Lustspiel der schönen Armande Béjart und später ihrer Schwester Madeleine seine fragwürdige Neigung schenkt, den „Tartuffe" in dem Augenblick verbieten läßt, als er von der Verlobung Molières mit seiner angebeteten Armande Kunde erhalten. Und mit welcher Begründung? Das Stück enthalte eine Scene (die Scene Tartuffes und Elmirens im vierten Akt), welche „nicht sittlich sei". Dergleichen könne man nicht ansehen, ohne zu erröthen! Und das sagt allen Ernstes der vierzehnte Ludwig von Frankreich, der Fürst des unsittlichsten Hofes der Welt — nur weil ihn die Eifersucht plagt. Es ist überaus drollig!

Im Ganzen ist auch die Schwierigkeit, die die Zeichnung des La Roquette in einem Lustspiel mit sich brachte, mit Glück überwunden. Begreiflicherweise lag sie in dem Charakter dieses Menschen. Zwar die Scheinheiligkeit und der Contrast zwischen den Worten und den Werken der Frömmler ist ein sehr ergiebiges, oft behandeltes und fast wohlfeiles Lustspielthema. Aber der Gutzkow'sche La Roquette ist mehr als ein Schelm, der unter dem Deckmantel der Religiosität seinen Lüsten fröhnt. Er ist ein gefährlicher Schurke der schlimmsten Art; er hat sich in den Schooß einer redlichen Familie eingenistet, den ahnungslosen Mann ausgeplündert, die Frau verführt, und nachdem der betrogene Freund aus Kummer über die Schande seinem Leben ein Ende gemacht und die Frau an gebrochenem Herzen gestorben ist, die verwaisten Kinder ihres Vermögens beraubt und dem Elend preisgegeben. Um uns über einen solchen niederträchtigen

Gesellen lachen zu machen, mußten starke Gegenmittel angewandt werden, die unsre Empörung, unsren Widerwillen so lange beschwichtigten, bis wir über den Fall des Bösewichts und seine Ueberlistung triumphiren konnten. Die fanden sich einmal in der Naivetät, mit welcher La Roquette seine gleißnerischen eingelernten Künste spielen läßt, ohne zu ahnen, daß man ihn durchschaut: Einer solchen Unbefangenheit wohnt immer eine wenn auch noch so schwache Kraft moralischer Versöhnung inne. So erscheint z. B. die Arglosigkeit Wallensteins und sein erstauntes Entsetzen über den Verrath des Octavio vortrefflich geeignet, den perfiden Verrath, den er mit dem Schreiben des Uriasbriefs am Buttler begangen, abzuschwächen; er sieht nicht und will nicht einsehen, daß ihm nichts Andres widerfährt, als was er selbst gethan. Aber auch die List, mit welcher La Roquette die gegen ihn gerichteten Pfeile auf die Brust der Schützen zu wenden sucht, versöhnt und zwar aesthetisch mit ihm, wie in allen ähnlichen Fällen, in denen unser Verstand angeregt und unterhalten wird. Das ist z. B. das Geheimniß der unvergleichlichen komischen Wirkung des „Zerbrochenen Kruges" von Heinrich von Kleist, daß wir keinen Augenblick dazu kommen, uns über die Gemeinheit, Verlogenheit und Unverschämtheit des Dorfrichters zu entrüsten, weil wir uns bis zuletzt über die Keckheit und Schlauheit ergötzen, mit der er sich dem immer enger über ihm zusammen gezogenen Netze zu entwinden sucht. Reichen aber diese Gegenmittel nicht aus, dann bleibt dem Lustspieldichter noch der allerdings leicht zu mißbrauchende Ausweg, seine Schurken in Situationen zu bringen, die uns so heiter stimmen, daß wir zur Fällung eines sittlichen Richtspruchs gar nicht gelangen — und auch daran hat es Gutzkow nicht fehlen lassen. Eine der feinsten ist diejenige, in welcher La Roquette auf den Willen des Königs in die Lage gebracht wird, als praesumtiver Nachfolger des Ministers Lionne für die Aufführung des Tartuffe und damit gegen sich selbst zu wirken — eine lediglich possenhafte der Auftritt des vierten Aktes, in welchem der Gleißner hinter den Garderobeständern des Théâtre français verborgen, Zeuge aller möglichen Scenen wird, die ihn bald locken, bald gefährden, bis

ihm durch Armandens List mit dem baumwollenen Tuch der Strick gedreht wird, der ihn unschädlich macht. Trotz ihrer Uebertreibungen könnte man die lang gedehnte Scene jedoch immer noch erträglich finden, da sie wenigstens keinen der Charaktere des Stückes schädigt, wenn sie nicht einen ganz unmöglichen Ausgang nähme: die kleine Madeleine, die La Roquette, den Verderber ihrer Familie, plötzlich erkennt, beraubt den Scheinheiligen seiner Perrücke und seines Mantels und zwingt ihn, sich mit einem Talar zu bekleiden und einen Türkenturban aufzusetzen. Das streitet gegen jede Wahrscheinlichkeit, das ist in den Grundzügen falsch, lediglich dem Augenblickseffect zu Liebe geschrieben, und verletzt die bis dahin so löblich festgehaltene psychologische Anlage des Charakters. Selbst wenn man keinen Anstoß daran nehmen will, daß die junge Schauspielerin sich an La Roquette thätlich vergreift — daß der einflußreiche Praesident sich das Türkencostüm aufoctroyiren läßt, ist völlig undenkbar und hat gar keinen Sinn. Auch entwickelt sich aus der Scene im Stücke Nichts, während die Frage doch nahe liegt, wie es dem Praesidenten möglich geworden sein sollte, ohne Perrücke, ohne Mantel und in so toller Vermummung die Garderobe Armandens und die Räume des Theaters zu verlassen und seine Wohnung zu erreichen, ohne erkannt, entlarvt und zum Spott des Hofes und der ganzen Stadt zu werden. Die Frage ist aber keineswegs müßig, denn hätte der Autor sie sich richtig beantwortet, so hätte sein Lustspiel eine andre Wendung nehmen müssen. Jede dramatische Scene muß sich bis in ihre letzten Consequenzen verfolgen lassen und verfängt sich der Dichter auf diesem Wege in einer Sackgasse, dann kann er gewiß sein, daß irgend etwas falsch an ihr ist und ungereimt. Das Einzige aber, was Gutzkow in diesem Falle wollte, war ein günstiger, lächerlicher Aktschluß um jeden Preis. Der christliche Frömmler, der den Frauen nachstellt, in der Tracht eines polygamischen Orientalen: das war das Bild, das er dem Zuschauer zu bieten wünschte und um dessentwillen er die Wahrheit opferte.

Hier zeigt sich aber nur die dem Dichter eigene Schwäche in der Lösung seiner Conflicte und Intriguen. Auch wenn er von

einer einfachen und gesunden Voraussetzung ausgegangen ist, geräth er im Verlauf des Weges in Unruhe und bricht durch die unerwartete Einführung eines neuen Motivs im Schlußakt die Handlung jäh über's Knie. Was in „Zopf und Schwert" der weiße Domino, das ist im „Urbild des Tartüffe" die Uebertragung der Neigung des Königs von Armande Béjart auf ihre Schwester Madeleine. Zwar wäre das Motiv hier an sich ein glückliches; es entspricht dem Wesen Ludwigs des Vierzehnten, daß er für sein verletztes Herz sofort Heilung sucht und findet und, im Grunde seiner Seele gutmüthig, zum bösen Spiel gute Miene macht — aber die theatralische Fassung des ganzen letzten Aktes, in welchem dieser wichtige, für Molière und seinen Tartuffe entscheidende Umschwung sich vollzieht, ist unmöglich. Man denke doch: Wir befinden uns im Vorgemach der Theaterloge des Königs, die durch einen Vorhang nach hintenzu abgeschlossen ist. Auf dieser bedenklichen place théatrale kommen alle möglichen Menschen zusammen, die man dort am Wenigsten erwarten sollte und die dort nicht das Mindeste verloren haben: außer dem König auch Molière im Tartuffecostüm, La Roquette, Armande und Madeleine, die als Elmire und Dorine beschäftigt sind, Minister, Akademiker, Leibarzt und Kammerherr — und alles das, während draußen der „Tartuffe" gespielt wird! Oeffnet man den Vorhang zur Loge des Königs, so sieht man in den Zuschauerraum. Das heißt doch auf die Neutralität des Podiums zu fest bauen! Warum befinden sich alle jene Menschen nicht im Theater selbst, wohin sie gehören? Wie ist es möglich, daß sie sich von der Aufführung, dem heiß erkämpften Ziel des ganzen Lustspiels, dem Gegenstand der allgemeinen Neugier das Mindeste entgehen lassen? Und gesetzt auch, daß der König sich beleidigt aus seiner Loge zurückziehen müßte, sobald er um Armandens Hals das Zeichen der Ablehnung, das gelbe Tuch, gesehen — wie kann er im Vorgemach bleiben, wenn draußen die Stimme der kleinen Madeleine laut wird? „Hat die Kleine Talent?" fragt der König. — „Diese Kleine scheint ein hübsches Organ zu besitzen." — „Delarive, gefällt sie?" — „Ist sie gut costümirt?" — Ei, möchte man sagen, überzeugen sich Ew. Majestät davon doch

ſelbſt, wie es das Einfachſte und Natürlichſte iſt! Das thut Ludwig ſchließlich freilich auch — aber nur, um nach kurzer Zeit wieder aus ſeiner Loge hervorzutreten und die Erklärung abzugeben, er habe, während er drinnen war, nicht — das Spiel der Künſtler, ſondern Molières Geſpräch mit La Roquette im Vorgemach belauſcht! Unwahrſcheinlichkeiten dieſer Art ſollte man den Autoren nicht hingehen laſſen. Sie ſind eine Perſiflage auf die theatraliſche Einheit des Ortes, die ohne Grund bei den Anforderungen der modernen Bühne zwar von keinem verſtändigen Dramatiker innerhalb eines Aktes aufgegeben werden wird, die aber ſchonungslos geopfert werden ſollte, wenn ſie ſolche auch durch die künſtlichſte Motivirung nicht zu verdeckenden Unmöglichkeiten nach ſich zieht. Im dritten Akt des Wildenbruch'ſchen „Harold" geht es ganz ähnlich zu. Hinter der Scene wird ein Turnier ausgefochten, bei welchem der geſammte Hof Wilhelms von der Normandie betheiligt iſt. Und doch bringen es Kämpfer, Sieger und Preisrichter fertig, jeden Augenblick auf der Bühne zu erſcheinen! Natürlich zieht das Sinnwidrige eines ſolchen Vorganges nicht nur die äußere, ſondern auch die innere Handlung in ihren Ruin. Wer es mit der Motivirung des äußeren Vorganges ſo wenig genau nimmt, verliert den ſichren Boden unter den Füßen; er gewöhnt ſich an das Unmögliche und bietet ſchlechte Gewähr dafür, daß er bei der Begründung der Seelenvorgänge in der Bruſt ſeiner dramatiſchen Perſonen ſorgfältiger verfährt. Selbſt einige unſrer claſſiſchen Dramen warnen uns, in der Vermeidung eines Scenenwechſels unter Umſtänden nicht zu ängſtlich ſein. Die künſtliche Art, mit welcher Schiller die Söhne der Fürſtin von Meſſina bei den Aufklärungen der Mutter über das Geſchick der Tochter immer gerade dann von der Scene entfernt, wenn ihr Wiſſen das Räthſel entwirren und die Kataſtrophe verhüten müßte, iſt nur eine Folge der ängſtlichen Beobachtung der Ortseinheit, und gerade in dieſem Falle macht ſie das tragiſche Ende von dem kleinlichſten Zufall oder beſſer Raffinement abhängig. Der Fall des „Urbildes" ſteht freilich auf einem andern Blatt, aber er lehrt doch auch, daß die Zuſammendrängung der theatraliſchen Handlung auf eine place

théatrale ebenſo wenig zuläſſig iſt, wenn ſie der ſimpelſten Wahrſcheinlichkeit, als wenn ſie der dramatiſchen Nothwendigkeit widerſtreitet. Und beide ſind nahverwandt.

Daß Gutzkow zum Schluß den heitren Eindruck ſeiner Komödie noch dadurch trübt, daß er ſeinen Helden an dem ſchurkiſchen La Roquette eine offenbare Erpreſſung begehen läßt, iſt freilich ſchlimm und von der Stimme des Publikums wie der Kritik, u. A. von Julian Schmidt, gleich nach dem Erſcheinen des Stücks ſcharf abgelehnt worden. Molière droht dem Präſidenten, in ſeiner Maske die Bühne betreten zu wollen, wenn er der kleinen Madeleine, der Tochter des unglücklichen Dupleſſis, nicht 30000 Livres auszahlt und weitere 30000 zur Gründung einer Theaterakademie beſtimmt. Das ſollte freilich nicht ſein. Es iſt häßlich, es verletzt uns. Aber wenn irgend der Zweck das Mittel heiligt, dann gewiß hier. Molière fordert von La Roquette doch nur einen Raub zurück, und die gerechte Sache mag die unlautere Form entſchuldigen. Das Ganze bleibt trotz dieſer Verirrung doch ein treffliches Stück. Schrieb Gutzkow „Zopf und Schwert“ mit einem gewiſſen Behagen des Herzens und mit einer Fähigkeit der komiſchen Charakteriſtik, die bei ihm ſelten ſo rein und unbefangen auftritt, weil ſie gemeinhin durch tendenziöſe Nebenintereſſen, feindſelige Stimmungen, nervöſe Uebereizung beeinflußt und verzerrt wird, ſo waltete bei der Schaffung des „Urbildes“ ſein Verſtand klarer, heller, vorurtheilsfreier als ſonſt, dem künſtleriſchen Spieltrieb liebenswürdig hingegeben, von berechtigten polemiſchen und moraliſchen Intereſſen nicht weiter erregt, als es dem Stoff zuſagte. Und weil von allen Kräften, die in der Seele dieſes Mannes durcheinander gährten, der Verſtand die ſtärkſte war, ſo mußte ihm unter günſtigen Bedingungen gerade ein Intriguenluſtſpiel ausnehmend gelingen. Und das iſt der Fall des „Urbildes“. Es iſt, als hätten ſich die Elemente in Gutzkows Schaffen in dieſem Werke geſondert und als waltete der Verſtand zu oberſt über Phantaſie und Leidenſchaft frei und heiter, klug zur Ordnung lenkend, was ſich dort unten zu verwirren droht.

Konnte nun wirklich derselbe Mann, der uns dies tüchtige Lustspiel gegeben, sich noch höher über sich hinausheben und auch eine gute Tragödie schaffen? Besaß er die Kraft, uns die Menschen im heißen Ringen der Leidenschaften zu zeigen und uns mitten auf das Schlachtfeld zu führen, ohne sich selbst, ohne uns zu verwirren? konnte er diese Kämpfe sich nach großen seelischen und sittlichen Gesetzen vollziehen lassen und uns an den Feldherrn, den Helden schmieden, so fest, daß wir mit Wonne Glück und Unglück, Fall oder Sieg mit ihm theilen? konnte er dessen letztes Loos ohne Zufall, ohne äußere, mechanische Hülfe rein aus dem Charakter, aus dem Thun des Helden entwickeln? und besaß er die undefinirbare dichterische Macht, uns schon im Beginn das Ende ahnen zu lassen, den Zauber der tragischen Stimmung, die wunderbare Fähigkeit der Erhebung des Einzellooses zum Ewigen und Allgemeinen? Es hat in der That nicht an Stimmen gefehlt, die den „Uriel Acosta" unter die größten dichterischen und dramatischen Erscheinungen rechneten — es war eine Täuschung. In seiner Art hat Gutzkow mit ihm das Höchste erreicht, was er seiner Natur nach erreichen konnte, aber die Grenzen dieser Natur verleugnen sich nicht. Das Stück besitzt eine vorzügliche Technik, es ist von großer Einfachheit und Würde der Composition, alle Motive sind deutlich herausgearbeitet, unnütze Episoden fehlen. Dazu eignet ihm ein poetischer Odem der Rede, wie er uns aus keiner andern der Gutzkow'schen Dramendichtungen entgegenschlägt, und der uns an einigen Stellen wohl nur darum so unmittelbar an's Herz greift, weil der tragische Zwiespalt, das Leid in Gutzkows eigenem Leben und Schaffen aus ihm wiederklingt.

„O denke nicht, mein Kind! Schlaf' wie die Blume,
Die hold in ihrer bunten Schönheit blüht
Und sich nicht kümmert, wer sie wohl erschuf;
Laß deinen Geist nur wogen wie das Meer,
In seiner tiefsten Fülle stolz sich schaukelnd,
Bleib' auf der hohen See, fern von dem Ufer,
Wo Menschen dich mit ihren Fragen quälen:
Bist du ein Jude, bist du wohl ein Christ,
Bist Niederländer, bist ein Portugiese,

Biſt du dem König, biſt dem Volke hold,
Willſt du, daß einer oder alle herrſchen?
Wer ſo dich frägt, den höre nicht, mein Knabe,
Und laß die Antwort dir im Buſen ruhn!"

Ich glaube den Dichter aus dieſen Worten zu hören, nicht ſeinen Helden. Er iſt es ſelbſt, hinter deſſen Genius, hinter deſſen friſchen Lebenstrieben das Denken lauerte, das ihm nur ſelten, in wenigen glücklichen Stunden, vergönnte, ſeine Dichterſeele voll und rein auszuathmen und uns ſo erquickend anzumuthen wie das Leben ſelbſt. Die tragiſche Einſicht in ſein eigenes Weſen ſpricht aus ihnen: die Frucht der ſeltenen Einkehr in ſich ſelbſt, zu der das Leben dem Haſtigen ſo wenig Zeit ließ. Und nicht aus jenen Verſen allein, aus allen Ritzen und Poren des Stücks ſchimmert dieſelbe Erkenntniß. Nicht „Uriel Acoſta", der Held — das ganze Werk trägt einen Trauerflor. Mit blaſſer Leidensmiene blickt es uns an, und wie die Blumen in der Hand des jungen Spinoza welken, wie dies philoſophiſche Kind über das, was nur zum Genuſſe des Augenblicks beſtimmt iſt, ſeine klugen Bemerkungen macht, ſo legt ſich über die friſcheſten, blühendſten Gefühle der kalte, zerſetzende Geiſt des grübleriſchen Denkens. Daſſelbe „Denken", vor welchem Uriel den jungen Schweſterſohn warnt, hat den Geſtalten der Dichtung die Wangen bleich gefärbt und über jeden ſchönen Trieb ein fahles Gewebe gebreitet. Alles, jede Neigung, ſelbſt die Liebe hat es ergriffen, und wenn das Denken Judith Vanderſtraaten und Uriel *zuſammenführt*, ſo *trennt* es *auf* der andern Seite den Schüler von dem würdigen Lehrer und ſtört den Frieden des eigenen Charakters, indem es ihn theilt und ſeine Theile ſich feindlich bekämpfen läßt. Das Denken war es auch, das Gutzkow faſt mit aller Welt und mit ſich ſelbſt in Zwieſpalt ſetzte, das, zur Grübelei, zum Verfolgungswahn entartet, über ſein Leben troſtloſes Unglück brachte und ſeine feindliche Wirkung erſt mit dem Tode des Armen verlor.

Dieſe elegiſche Grundſtimmung, dieſe gedrückte Luft des Stückes taugt nun vortrefflich zu ſeinem Gegenſtand. Der Druck, die Knechtung des freien Gedankens unter das ſtarre Geſetz und den Willen einer plumpen Majorität — das iſt ſein Thema.

Das hellſichtige Wiſſen ſoll dem Herzen, die Aufklärung dem Vorurtheil das Knie beugen. Und da giebt es keine mannhafte Auflehnung gegen den herriſchen Zwang, keinen Martertod, ſo glaubenstreu, ſo jubelvoll, wie Unzählige ihn ſeit den erſten Tagen der chriſtlichen Kirche erlitten haben. Nein, die Vernunft kriecht demüthig zu Kreuze und als ſie glaubt, ſich „mit eines Simſons letzter Rieſenſtärke“ zu erheben und den Bau der Synagoge in ſeinen Fugen zu erſchüttern — eben da iſt ſie am Wenigſten frei, und das iſt das Klägliche und Troſtloſe daran. Dieſer Punkt iſt wohl in's Auge zu faſſen. Man hat zwar ſeit dem Erſcheinen des „Uriel Acoſta“ im Jahre 1846 den Glauben verbreitet, daß hier ein entrüſteter Proteſt des Lichts gegen die Finſterniß erhoben ſei, ein Proteſt, wie er im Geiſt jener Zeit lag, und man hat den „Uriel“ mit großer Emphaſe eine Tragödie der Ueberzeugung genannt. Nichts iſt weniger wahr. Acoſta widerruft den Inhalt des angeblich ketzeriſchen Buches, das er verfaßt und das ihm den Fluch der Orthodoxie zugezogen hat, auf die Bitten der Mutter und der Geliebten und in der gewiſſen Hoffnung, Judith zum Altar zu führen, wenn er ſich mit ſeinen Glaubensgenoſſen verſöhnt habe: plauſible Motive ohne Zweifel, wenn ſie den Helden auch nicht in die Reihe der todestrotzigen Bekenner der Wahrheit ſtellen, die die Geſchichte kennt. Immerhin aber iſt der Conflict ſtark genug und Uriels Motive ſind zu menſchlich, als daß wir ihnen widerſtreben könnten. Was aber nun? Er fügt ſich den ſchimpflichen Satzungen der Synagoge, er ſetzt ſich den Fußtritten der Gemeinde aus, und der übermüthige Jochai, ſein Mitbewerber um Judith Vanderſtraatens Hand, erſpart ihm das Aergſte nicht. Daß in dieſen Augenblicken ſeiner tiefſten Erniedrigung ſeine blinde Mutter bereits todt und die Geliebte durch den üblichen Theaterbankerott ihres Vaters die Verlobte des frechen Jochai geworden iſt, erſchüttert uns tief, aber es iſt keine Empfehlung für den Helden und ein unbegreiflicher Mißgriff des Dichters, daß Uriel von dem gedoppelten Verluſt vor der Zurücknahme ſeines Widerrufs Kenntniß erlangt hat. Was iſt denn nun von ſeiner pathetiſchen Rede „Stürzt, ihr Felſen, von meiner Bruſt! Du Zunge werde frei“

zu halten? Ist sie nicht eitel Wortschwall und Phrase? In dem Augenblick, wo er am Heldenhaftesten sein sollte und scheinen möchte, ist er es am Allerwenigsten. Das Galilei'sche Wort „Und sie bewegt sich doch" wird nicht der unversehrten, gegen die Lüge sich trotzig aufbäumenden Natur, nicht dem Charakter, sondern dem betrogenen Herzen entpreßt, und so werthlos für die Synagoge der Widerruf, so werthlos ist für den Zuschauer seine Zurücknahme. Die Rechnung, die Uriel, von seinem Gefühle getrieben, angestellt, ist durchkreuzt worden — hinc illae lacrimae! und wir haben gar keinen Grund anzunehmen, Acosta würde seinen Widerruf nicht beendet haben, wenn er die grausame Nachricht von der Mutter Tode und dem Verlust der Geliebten nicht erhalten hätte. Damit öffnet sich denn freilich eine ärgerliche Aussicht, nicht zu Gunsten des Helden. Es soll nun an und für sich gewiß nicht bestritten werden, daß ein Mensch in der Situation des Uriel ganz so wie er handeln kann — das Verdrießliche ist nur, daß das Eigeninteresse sich mit dem Mantel des Wahrheitstrotzes bekleidet und die scharfer Prüfung ungewohnten Zuschauer auf das Lügenhafteste täuscht. Ich habe an anderer Stelle die Ueberzeugung vertreten, daß der dramatische Held nicht unbedingt die Qualitäten des Heros zu haben braucht, und räume auch dem Hamlet, Heinrich dem Sechsten, Tasso, Clavigo das Heldenrecht ein — nur eins muß man verlangen, unbedingt: außer dem dramatischen Erforderniß, daß alle Vorgänge des Stücks aus dem Verhalten des Helden resultiren, das andre, daß er, sei er wie er sei, vor sich und vor uns wahrhaft ist, wahrhaft in seiner Stärke oder Schwäche, in seiner Bosheit oder Güte. Acosta aber möchte durch des Dichters Schuld einen Ruhm davontragen, den er nicht verdient. Er ist kein Märtyrer der Wahrheit. Er ist ein armer von einem schweren Geschick heimgesuchter Sohn und ein noch unglücklicherer getäuschter Liebhaber — und damit soll er sich genügen lassen. Auch beansprucht er ja in dem „Sadducäer von Amsterdam", jener aus dem Jahre 1833 stammenden Novelle Gutzkows, die der Dichter im „Uriel Acosta" dramatisirt hat, nichts weniger als den Ruhm eines Helden. Dort schwankt Uriel wie ein Rohr im Winde, bald stolz, bald

elend; kein feſter Stern ſtrahlt ſeinem Leben, wir bemitleiden ihn, aber wir brauchen ihn nicht zu bewundern. Ein kleines Meiſterwerk, das ſich damit begnügt, uns für die Mittelfigur des düſtren Bildes zu intereſſiren, ohne zu praetendiren, daß wir für ihn Partei nehmen ſollen. Wie bedauerlich hat ſich das im „Uriel Acoſta“ verwandelt!

Leider fehlt dem Helden aber auch das Erforderniß der dramatiſchen Entwicklung, und darin verleugnet ſich der Urſprung des Dramas aus der Novelle nicht. Genau genommen ſind wir nämlich im vierten Akt nicht weiter als im erſten. Acoſta wird durch die Verhältniſſe, durch ſeine Kindesliebe und durch ſein begreifliches Verlangen, die geliebte Braut heimzuführen, zum Widerruf, zur Lüge verleitet, und er reſtituirt ſich wieder dadurch, daß er die Lüge zurücknimmt. Was ihn im vierten Akt ſchuldig macht, das hat er in den Augen der rechtgläubigen Juden ſchon durch das Buch begangen, das die Synagoge durch den alten de Silva prüfen läßt und das ihn der Ketzerei überführt. Zwar will es auf den erſten Blick ſcheinen, als ſei Uriels Zornrede am Schluß des vierten Aktes vor verſammelter Gemeinde etwas ganz Unerhörtes, das den Juden zum Mindeſten das Recht gäbe, den Apoſtaten in ſtrengſtem Gewahrſam zu halten. Aber dem muß doch wohl nicht ſo ſein, denn im fünften Akt ergeht ſich Uriel vollkommen frei im Garten der Villa Manaſſes, und es iſt (auffallend genug, aber echt Gutzkowſch), als ſei der vierte Akt gar nicht dageweſen. Darum fehlt dem ganzen Drama, wie die Entwicklung, aber auch die Löſung. Die Kugel, mit welcher Uriel endet, nachdem Judith Gift genommen, führt die Verwirrungen der Tragödie nicht zum Schluß. Sie könnte allerdings den Knoten dramatiſcher zerreißen, wenn ſie ſtatt des Helden den Jochai tödtete — aber zu dieſem Ende fehlt dem Verfaſſer der Muth wie dem Helden. Warum erſchießt ſich alſo Acoſta hinter der Scene ſelbſt? Die gewöhnlichſte, aber leider naheliegende Deutung wäre die, daß ſein Daſein nur auf dieſe Weiſe einigermaßen glatt und reinlich zum Abſchluß käme, denn nach ſeinem ſchwankenden und charakterloſen Verhalten muß er Chriſten und Juden, ſich ſelbſt und den Zuſchauern ein mora-

liſches und aeſthetiſches Aergerniß ſein. Größer und poetiſcher gefaßt, endet er, nicht weil er ſich in einer Weiſe verſtrickt hat, daß nur der Tod das zerſtörte Gleichgewicht und Geſetz des Lebens wiederherſtellen kann — ſondern weil er iſt, wie er iſt, ein Wiſſender unter Millionen, und doch zu ſchwach, um ſich über die Millionen hinwegzuſchwingen, einer, der die Seherbinde trägt, die von Uralters her mit dem Fluch des Lebensüberdruſſes behaftet iſt. Weil er „ohne das Fürwort eines Prieſters wagte, Gott unmittelbar in's Auge zu ſchauen“ und den Stein, den die Unduldſamkeit deshalb auf ſeine Bruſt gewälzt, nicht länger zu tragen vermag. „Er mußte gehen“ ſagt er ſelbſt, „weil er nicht bleiben durfte.“ Ganz gut — oder vielmehr: nicht gut, denn das iſt ſehr traurig. Aber dramatiſch? Nein. Denn ein Solcher war Uriel Acoſta im erſten Akt auch ſchon — alſo hätte die Kugel ihn ſchon damals oder früher treffen können. Damit wäre denn freilich das ganze Stück nicht da, was ſo viel heißt als: es iſt trotz alles dramatiſchen Scheins und trotz der wirkſamſten Theaterſcenen doch kein Drama, und Gutzkows eigne Auslegungen deſſelben vermögen dieſe Einſicht am Allerwenigſten zu erſchüttern. Er irrt darum auch gründlich (und er iſt nicht der erſte Dramatiker, der ſich über ſeine eignen Geſtalten täuſcht), wenn er die Schauſpieler warnt, den Uriel nicht zu weich, zu gelaſſen, „zu leidendreflectiv“ zu geben. Er irrt damit zum Schaden ſeiner Dichtung. Denn ein Darſteller, der es verſuchen wollte, im Uriel den ſchonungsloſen Mann der Oppoſition zu betonen und ihn in dieſem Sinne als einen „Charakter“ anzulegen, würde die Schwäche des Stücks dadurch nur noch mehr aufdecken und ſich zugleich um ſeine Wirkung bringen. Der Grundton der Rolle kann gar nicht dunkel genug gefärbt werden. Wohl ragt Acoſtas Verſtand weit über den ſeiner Umgebung hinaus, aber während ſich die Akiba und de Santos in ihren engen Schranken, eins mit ſich ſelbſt, frei und glücklich fühlen, drückt dem Uriel das Denken einen Stachel in's Herz und färbt jedes ſeiner Worte melancholiſch. Nur aus ſolcher Stimmung heraus begreift man auch die Stärke, den der Gegendruck, die Liebe zur Mutter und Geliebten, auf ihn ausübt. Sein Vorzug wird ſein Unglück.

Seine Gedanken erſcheinen in ſchwarzem Gewande. Den ſympathiſchen Trauerzug raubt man ihm nicht ohne Gefahr, und es wäre beiſpielsweiſe ganz falſch, wenn der Schauſpieler in der Scene mit dem alten Rabbi, anſtatt unter der ihm verhängten Schande ſichtbar zu leiden und im Innerſten gegen ſeine Feſſeln zu knirſchen, den guten Ben Akiba kalt und ironiſch, als ſtände er über der Situation, behandeln wollte. O nein! Er kommt nach des Dichters Anweiſung „blaß und verfallen", einen „kranken Mann" nennt ihn der Greis, und er ſelbſt begehrt nichts ſehnlicher als bald zu ſterben. „Tödtet mich" ruft er aus. Es drängt ihn hinweg aus einer Welt voll Zwieſpalt und Traurigkeit, in der die Propheten geſteinigt werden.

Zu der bleichen Farbe des Helden ſtimmt die Bläſſe des Antlitzes ſeiner Genoſſen und Widerſacher. Es iſt, als wäre das ganze Bild mit Bleitönen gemalt. So unfriſch, ſo freudlos iſt es. Nirgends ein fröhlich quellender Blutstropfen, eine tolle Leidenſchaft, nirgends etwas Ganzes und Zweifelloſes. Was über Judiths und Uriels Liebe angedeutet wurde, beſtätigt de Silvas Wort:

„Er hat, durch Zufall ſich Manaſſen nähernd,
Sein Kind — nicht mit dem Netz der Liebe, nein,
Mit ſeinem Denken nur ſo eng umgarnt",

Judith ſelbſt erinnert den Geliebten daran, wie ihre Liebe entſtanden und Uriel beſtätigt es ihr (in der vierten Scene des zweiten Aktes):

„Das Wildhinſtürmende paßt nicht für uns.
Vielleicht wenn wir mit Büchern nicht verkehrt,
Von Sternen nicht, vom Weltall nicht geſprochen,
Und nur an Nächſtes uns geklammert hätten,
Vielleicht, daß dann die wilde Ungeduld
Der ungezähmten Triebe tobt' und ſchriee."

Man ſieht wohl: ſo redet die echte, große, unverfälſchte Liebe nicht. Zwar tritt Judith, als die Prieſter mit den Widderhörnern Acoſta verfluchen, muthig auf die Seite des Freundes und ſpricht das ſchöne Wort:

„Er wird geliebt! Glaubt beſſeren Propheten!",

aber dieſelbe plötzlich ſo entſchloſſene Frau betrachtet es doch ſonderbarerweiſe als ganz ſelbſtverſtändlich, daß ihr Ideal eine öffentlich verkündigte Ueberzeugung widerrufe. Als ſie ſeinem Widerſtand begegnet, ſteht ſie wie vor einem Räthſel, und als Uriel auf ſeiner Weigerung beharrt, übt ſie mit dem Ausruf: „Mutter, wir werden nicht geliebt!“ eine ſtarke Preſſion auf ihn. Wie iſt das von der aufgeklärten Tochter Manaſſe Vanderſtraatens nur möglich? Allerdings kommt ihr bald darauf die Ahnung, ſie könne Unrecht gethan haben — aber was frommt dieſe raſche Reue jetzt? Es handelte ſich bei Judiths Bitte um den Widerruf doch nicht um einen durch den Augenblick herausgepreßten Entſchluß, ſondern um tief im Herzen wurzelnde Ueberzeugungen, die Zeit genug hatten auszureifen und ſich zu klären. So ſchwankt ſie wie Uriel es thut, und wenn ſie, ſtark und entſchloſſen, mit würdiger Ruhe zum Giftbecher greift, ein Opfer verworrener Verhältniſſe, nicht ihrer Schuld, dann hinterläßt ſie in uns mit dem Gefühl der Bewunderung doch auch das andre, daß es ihr nur auf dieſe Weiſe möglich geweſen, ſich in unſrer aeſthetiſchen Werthſchätzung zu rehabilitiren. Das weiß ſie auch ſelbſt. Als der gute, gleichfalls immer ſchwankende de Silva, der die Hand zu Uriels Sturz bietet, Judiths Liebe zu dem Verfluchten „faſt teufliſch“ nennt und ſich doch hernach mit ſalbungsvollen Worten des Mordes der Beiden anklagt — als er, confus genug, von dem Opfer, das ſie dem Vater gebracht, als einer „großen That“ ſpricht und ihren „Stolz“ aufruft, da will ſie von dieſem Ruhm Nichts wiſſen und fragt, im Innerſten aufgelöſt: „Habt Ihr den Stolz je weinen ſeh'n, de Silva?“ Gegen Uriel hatte ſie im ſtrengſten Sinne Nichts zu ſühnen, denn wenn ſie ihn auch zum Widerruf gedrängt, ſo war mit der Zurücknahme des Widerrufs doch ihre Schuld caſſirt. Aber gegen ſich ſelbſt hatte ſie gut zu machen, aeſthetiſch mehr als moraliſch. Sie hatte mit einem ganzen Entſchluß, mit einer entſchiedenen That die in Verwirrung gerathenen Contouren ihres edel angelegten Bildes wieder feſtzuſtellen, und in dieſem Sinne begrüßen wir ihr Sterben mit Freuden.

Einen einzigen Charakter hat das Stück, der in dem Geſpinnſt des Denkens nicht verſtrickt iſt und der von Zweifeln, von

bänglichem Schwanken und Zaudern Nichts weiß. Obwohl ihm die übrigen theatralisch an Wirkung überlegen sind, überragt er sie an Mannichfaltigkeit, Wahrheit und Feinheit doch Alle. Es ist Judiths Vater, Manasse Vanderstraaten. Ein liebenswürdiger Egoist, der vom Becher des Lebens nur den Schaum abschlürft, ein Genußmensch, der mit seinem Kunstepikuräerthum alle ernsten Gedanken verscheucht. Wie wir aus Judiths Gespräch mit de Silva im fünften Akt, einer poetisch wahrhaft herrlichen Scene, erfahren, erheben sich über den Leichnamen seines Weibes und seines Sohnes prachtvolle Denkmale — in seinem Herzen aber sind die Todten längst zu Asche geworden. Er macht sich nicht das Geringste daraus, sein eigenes Glück mit den Opfern Anderer zu erkaufen, weil er zum Nachdenken darüber, ob es frevelhaft oder nicht, überhaupt gar nicht gelangt. Ohne das Unglück Anderer zu wollen, schafft er es doch. Sein Selbsterhaltungstrieb ist so mächtig, daß er ihm den Blick für das Elend der Welt verschließt. Er hat sein Leben in den Bann

„des eigenen Behagens eingepfercht"

und leidet bitter, wenn ihm die Welt

„die wirkliche, an's stille Fenster pocht."

Bei alledem ist er in seinem Egoismus eine glückliche Natur. Seine heitre Kunstwelt hebt ihn über die kleinen Sorgen des täglichen Lebens hinweg. Das Glück dauert freilich nur so lange, bis ein schwerer Schlag den Selbstgenügsamen aufscheucht und ihn belehrt, daß es ein Sittengesetz giebt, dessen Gebote zwingender sind als die der Aesthetik und des leiblichen und geistigen Behagens. Ein solcher Schlag trifft auch Manasse Vanderstraaten mit dem Selbstmord der Tochter, die sich für ihn, um ihn vom Ruin zu retten, dem reichen Jochai vermählen mußte. Vielleicht wird er ihn tiefer empfinden als den Tod seines Weibes und seines Knaben Perez. Aber über Jahr und Tag wird sich auch über ihrem Grabe ein Monument erheben, und „in Marmor aufgefangen schweigt der Schmerz". —

Dieses schönen Wortes mußte ich gedenken, als im December 1878 die Zeitungen meldeten, den inzwischen ganz verbitterten, von Wahngedanken verfolgten Dichter habe (in der Nacht vom

15. zum 16.) der Tod ereilt: ein Ende, erſchreckend und unheimlich genug. Wie zwei ſeiner Romanfiguren (Lucinde im „Zauberer“, Hackert in den „Rittern vom Geiſt“) hatte er im Feuer geendet. Ein Schlafmittel hatte ihn betäubt, ein umgeſtürztes Licht ſein Bett in Brand geſetzt. Alsbald zeigte ſich auch die verſöhnliche Kraft des Todes, und gar eines ſolchen Todes. Der Widerwille, den ſeine unſtete, von Extrem zu Extrem ſchwankende, aus den ärgſten Widerſprüchen gemiſchte Natur erregt, verſchwand in den Flammen und die unbeſtreitbare Bedeutung ſeines Talents erſchien mit allem Tüchtigen und Schönen, was er geſchaffen, in ihrem Glanz verklärt und vergrößert. Man konnte ſich nicht verhehlen, daß ſein Weſen ſich ſehr wahrſcheinlich zum Heil für ſein künſtleriſches Schaffen gefeſtigt und beruhigt haben würde, wenn ihm der Kampf um's Daſein vom Schickſal erleichtert worden wäre, und eine Stimmung, ähnlich derjenigen, die dem Selbſtmordverſuch des bedauernswerthen Mannes im Jahre 1865 folgte, bemächtigte ſich der Gebildeten der Nation. Damals hatten rührige Freunde dafür geſorgt, durch öffentliche Sammlungen dem Wiedergeneſenen zu beweiſen, daß es ihm in Deutſchland an thatbereiter Sympathie nicht fehle, und ihn vor aufreibender Arbeit wenigſtens für einige Zeit zu ſchützen — jetzt fehlte die Möglichkeit ihm zu helfen, und ein Gefühl verworrener Trauer trat an die Stelle jenes Erſchreckens. Immer deutlicher aber empfand man, nachdem die erſte Wirkung der trüben Kunde ſich beruhigt und das Bild des Geſchiedenen ſich den Augen wieder ſo dargeſtellt hatte, wie es war, die erlöſende Bedeutung ſeines Todes. So lange er lebte, *mußte* er den Widerſpruch wecken. Es war zu viel in ihm, was künſtleriſch verletzte und abſtieß. Zu viel von dem, was er geſchaffen, forderte die ſchonungsloſeſte Verwerfung, und es iſt begreiflich genug, daß gerade ſeine Zeitgenoſſen ihn am Heftigſten befehdeten, weil ſie nicht nur ſeine einzelnen Werke, weil ſie ſein ganzes im Grunde ſo unkünſtleriſches Weſen und damit den Mann ſelbſt, ſeine Perſon, verwarfen. Dieſen perſönlichen Stachel, den ſchon wir Jüngeren nicht unmittelbar empfinden konnten, verlor der Streit um ihn mit ſeinem Tode naturgemäß. Die Gerechtigkeit

ſichtete ſeine Werke, und man freute ſich der Genugthuung, dem Todten geben zu können, was ihm gebührte, doppelt, weil man es dem Lebenden, der von dem Geiſt ſeines Schaffens nicht zu trennen war, ſelbſt gereizt, verſagt hatte. Einen Marmor über ſeine Gebeine! Im Marmor aufgefangen mußte Schmerz und Zwieſpalt, Haß und Groll verſtummen. Der Blick in ſein Leben erfreut nicht und die meiſten ſeiner Werke ſind für unſer Volk und unſre Kunſt ſchon lange todt — aber ein reines, verklärtes Abbild des Geſtorbenen wird alles Häßliche zurücklaſſen, und aus den edelſten ſeiner Züge wird ſich ein Bild von ihm formen, das die Pietät der Nachwelt noch eine Weile wird lebendig halten können. Wer mehr als ein geſchmeicheltes Portrait, wer die Wahrheit will, kann ſich daran freilich nicht genügen laſſen. Aber auch der ſtrengſte Wahrheitsſinn wird unter ſeinen Werken glänzende Zeugniſſe ſeines großen, reichen Talents finden, werth geſehen zu werden und über den Troß erhaben. Und wenn er ſie auf den Schild hebt, wird ihm vielleicht ein Seufzer über den Feind in dieſes Mannes Bruſt kommen, über den Unſtern ſeines Lebens, der ihm das Höchſte zu erreichen verſagte — aber wozu noch?

„In Marmor aufgefangen ſchwieg der Schmerz.“

Laube.

Laube.

Ein Mann, ein ganzer Mann! Das war Laube gewiß. Ein Mann im Sinne der „rauhen Tugend", der trotzigen Widerſtandsfähigkeit, herb, knorrig, im Aeußeren mehr ein Laſtträger als ein Poet. Und als ein wackerer Laſtträger hat er ſich ausgewieſen, als ihn die thörichte Demagogenriecherei von Land zu Land jagte, der Bundestag ihn mit ſeinen Genoſſen in die Acht erklärte und aller Orten ein Kerker für ihn offen ſtand. Da gab es keiner „feigen Gedanken bängliches Schwanken", rüſtig arbeitete er ſich durch alle Fährlichkeiten des Lebens, und ebenſo rüſtig, ſelbſtbewußt und trotzig lenkte er dreimal vom ſicheren Port ſein Schifflein durch alle Brandungen und Klippen des Theatermeers, des unruhigſten und tückiſcheſten von allen. Eine lange Fahrt beſtand er unter günſtigen Sternen, kleinere folgten, immer war es ein Sturm, der ihn zu guter Letzt ans Land warf, und immer war es ſein Mannestrotz, der das Segel nicht nach dem Winde richten wollte, um das Aeußerſte zu vermeiden.

In dieſer wetterfeſten rauhen Ganzheit lebt ſein Bild in der Erinnerung aller, die ihn je geſehen und gehört. Er wollte nur ſich, er glaubte nur an ſich, aber er lebte zugleich auch der unerſchütterlichen Ueberzeugung, daß er das Rechte erkannt habe und verpflichtet ſei, durchzuſetzen, was ihm die Bruſt erfüllte. Als er ſich einmal auf der Welt der Bretter heimiſch gemacht hatte, verwuchs er auch ſo mit ihr, daß man ſich gar nicht gewundert hätte, wenn er das Wort des franzöſiſchen Selbſtherrſchers auf ſich an-

gewandt und gesagt hätte: „Le théâtre c'est moi“. So fühlte er in der That, und als er mit der Direction der Burg seine Autorität schwinden sah, gerade da wurde er streitbarer und selbstbewußter als je. Und doch war nichts von leerer Praetension dabei. Auch sprachen ja seine Erfolge für den unermüdlichen Kämpen. Und wer von seiner kräftigen Einwirkung auf seine Schauspiele nichts wußte und von ihm als Dichter Nichts wissen wollte, der sagte sich doch wenigstens eins: hier lebt ein genauer Kenner der theatralischen Wirkung und ein treuer Hüter der bühnenmäßigen dramatischen Form. Hier ist die unbedingteste Klarheit und Sicherheit in der Verkörperung der dramatischen Intentionen für das Theater zu finden. Man pries seine „Technik“, wie man heutzutage in's Blaue hinein die Technik der Franzosen preist, und die irrlichtelirenden jüngeren Talente, die eine genaue Kenntniß des Coulissenwesens nicht von Grund aus verschmähten, konnten gewiß sein, nicht ohne Nutzen bei ihm in die Schule zu gehen. Eine gute Exposition, eine klare Diction, scharfe Bühnencharaktere, eine treffliche consequente Steigerung der fest concentrirten Handlung, prächtige Aktschlüsse — alles das würde man von ihm erlernen können.

Nun, diese guten Eigenschaften und die Recepte dazu besaß er zum Theil wirklich, wenn sie der Ruf auch übertrieb. Und daß sie erlernbar und übertragbar waren, beweist sein erstes bekanntes Drama am Besten, und zwar darum, weil in ihm von all seinen späteren klugen Künsten noch gar nichts zu spüren ist. Sie mußten also von außen her gewonnen werden können und dem ist mit einigen Einschränkungen wirklich so.

„Ein sauber ausgeführtes Intriguenstück“ hat man den „Monaldeschi“ genannt, und Nichts kann falscher sein, denn es ist weder sauber gearbeitet, noch ist es ein Intriguenschauspiel. Ein Charakterdrama will es sein und man kann sich kein verworreneres denken. Von einer eigentlichen Handlung, vollends von einer ordentlich geführten ist darin keine Rede, und was in dem Stück wirklich zur Intrigue gehört, das ränkevolle Sinnen des Italieners Santinelli auf seines Rivalen Monaldeschi Untergang, tritt völlig zurück vor dem, worauf es Laube eigentlich ankommt:

die Darlegung zweier abenteuernden Naturen, des abenteuernden Mannes und der abenteuernden Frau, und ihres Verhaltens zu einander. Von ihnen ist die Schilderung des Weibes, rein auf den Charakter hin betrachtet, nicht übel gelungen: Königin Christine von Schweden ist es, die sich der Macht entäußert, ohne dafür in der Liebe, die den Frauen gehört, einen Ersatz zu finden; die aus einem gewissen schauspielerischen Reiz mit den schwersten Entschlüssen spielt, ohne die Folgen zu überdenken, und die im Gefühl ihrer geistigen Bedeutung doch echt weiblich auf Schritt und Tritt an die Grenzen ihrer Logik gelangt. So ist es z. B. ganz wohl begründet, daß sie, nachdem sie die Krone in Karl Gustavs Hände gelegt, trotzdem nicht aufhört, sich als Königin zu fühlen, königliche Handlungen vorzunehmen und Rechte zu beanspruchen, die nur dem Oberhaupt des Landes zukommen können. Der Widerspruch, die Halbheit, das Abenteuerliche ihrer Natur wird deutlich und nicht unwahrscheinlich damit gekennzeichnet. Als sie Gewißheit erlangt, daß Monaldeschi in geheimer Verbindung mit Mazarin steht und ernstlich beabsichtigt, sie aus Fontainebleau mit Gewalt nach Schweden zurückzuführen, fordert sie ihre früheren Kronräthe ohne Weiteres auf, ihn zum Tode zu verurtheilen, und als diese klar und bündig darthun, daß sie erstens nicht mehr ihre Diener, zweitens kein Gerichtshof seien, da geräth sie in die hellste Entrüstung und schreit über Verrath. Zwar hat sie noch einen Schlupfwinkel. Als der alte Graf Brahe ihr in den sonderbarsten Versen (die ab und an die Prosa des Dialogs unterbrechen) ihre Thorheit vorhält:

„Was heischest du jetzt? Ein Königsrecht,
Das du selbst zu Stockholm nicht besessen,
Du heischest es im fremden Lande,
Das dir nicht günstig gesinnt ist,
Du heischest es, als wenn du nimmer
Der Krone dich entäußert,
Und von uns just, welche die Krone
Dir halten wollten,
Und deinetwegen nicht halten konnten,
Von uns jetzt heischest du Rechte der Krone,
Die über die Krone hinausgehn,
Mit Ungestüm und mit Gewalt —

Das sprengt den längsten Faden der Geduld,
Und hier ist die Grenze,
Daß Brahe ging mit Christinen",

da weist sie auf einen Vorbehalt in der Abdankungsurkunde hin. „Sie wolle auch ferner thun und lassen können, was ihr beliebt und über ihre Tisch- und Hausgenossen alle Gerichtsbarkeit behalten". Dieser curiose Passus ist in der Reichsrathssitzung nun zwar (wunderlich genug!) unbeanstandet durchgegangen, aber die kluge Christine muß sich doch von einem ihr vordem sehr ergebenen Diener, dem Grafen Malström, sagen lassen, daß sie sich schlecht auf ihn berufen könne, denn gelte er überhaupt, so doch jedenfalls nur in Schweden und auch dann nur unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß König und Reichsrath ihren Beschlüssen zustimmten. Natürlich! Denn wohin sollte es auch führen, wenn es in einem Culturstaat zwei oberste, mit den gleichen Machtbefugnissen ausgestattete Gewalten geben und eine frühere Königin, die nach ihrer Abdankung eine Privatperson wie jede andere ist, ganz nach Gefallen henken lassen und pardonniren sollte. „Eine hysterische Verblendung" nennt Laube selbst in seiner derben Art diesen colossalen Irrthum der haltlosen Frau. Ist eine solche Kurzsichtigkeit aber überhaupt möglich (und das soll nicht bestritten werden), dann ist es doch noch sehr die Frage, ob eine Person wie diese Christine in den Mittelpunkt eines Dramas gestellt werden darf. Solche Naturen, so verbohrt, so grillenhaft, entbehren des dramatischen Heldencharakters, und aus Launen entstehen keine tragischen Geschicke. Die fordern Menschen, bei denen Vorsatz, Entschluß und That engverkettet zusammenhängen, Menschen, die die Folgen ihres Verhaltens, mögen sie auch in ungeahnter Furchtbarkeit über ihr Haupt zusammenstürzen, doch wie eine nothwendige Frucht entgegennehmen. Normale Sinne, normale Geisteskräfte verlangen wir vom Helden, und wer über die Intelligenz und den Charakter eines Schulkindes nicht hinausreicht, kann auch eben so wenig wie ein Schulkind verlangen, ernsthaft genommen und als dramatische Hauptperson respektirt zu werden.

In dieſer Beziehung ſteht es mit Chriſtinens Widerſpiel, Monaldeschi, beſſer. Handelt Chriſtine ſo unüberlegt, daß ſie von den einfachſten und natürlichſten Folgen ihrer Thaten überraſcht wird, dann handelt er in's Blaue hinein, um alle Folgen, die daraus entſtehen können, auf ſich zu nehmen. Das iſt zum Wenigſten mannhaft, aber dramatiſch iſt es im Grunde auch nicht. Eine beſtimmte Richtung der Neigungen und des Wollens, ein feſtes Ziel des Strebens — ohne das giebt es keinen dramatiſchen Helden. Mit allen natürlichen Trieben, nicht aus einer theatraliſchen Grille muß er dem Einen zuſtreben, deſſen Erlangung ihn ſelbſt den Einſatz des Lebens werth dünkt. So liebt Romeo ſeine Julia, Ferdinand die Luiſe, ſo geizten Richard III. und Macbeth nach der Krone, ſo drängt es Othello mit dem Tode des geliebten Weibes ſeine Rache zu erſättigen und ſeine Ehre zu rächen, ſo kämpft Maria Stuart um ihre Freiheit und ihre Königsrechte. Wer ein ſolches Ziel nicht kennt, wer Allen Alles ſein kann und nur darauf wartet, was ihm der Zufall in den Weg wirft — deſſen Thun entbehrt ebenſo ſehr der zwingenden Nothwendigkeit wie das blinde Handeln deſſen, der die ſimpelſten Conſequenzen ſeiner Thaten nicht vorausſchaut. Und das iſt Monaldeschis Fall. Er ſucht ſich ein beliebiges Wirkungsfeld, und da Chriſtine den europäiſchen Ruf genießt, ein „ſeltener Verein von Geiſtesgaben“ zu ſein, wendet er ſich auf gut Glück nach Schweden. Was er da will? Den nüchternen, intriguanten Santinelli aus der Nähe der Königin verdrängen? Dieſe beherrſchen? Einen Muſterſtaat gründen? Er weiß es ſelbſt nicht und er thut nicht das Mindeſte, uns über ſeine Abſichten Klarheit zu verſchaffen. Denn man nehme nicht etwa an, die Liebe binde ihn an die Königin. Nichts weniger als das. Er iſt Chriſtinens Günſtling und vergleicht ſein Loos, vermuthlich mit dem beſten Grunde, dem „eines jämmerlichen Sklaven in einem türkiſchen Serail“. Die Königin ſelbſt macht aus ihren perverſen Neigungen kein Hehl. Männlich geartet wie ſie iſt liebt ſie keinen Mann, und an Monaldeschi intereſſirt ſie nur der geiſtreiche Menſch, der Phantaſt, der Abenteurer. Um weſſentwillen lebt und wirkt alſo dieſer Mann? Er hat keinen Endzweck, er iſt der Sklave ſeiner

grillenhaften Impulse — und diese Unsicherheit der Motive hat sich an der Handlung auf das Bitterste gerächt. Denn nicht nur daß sie der dramatischen Haltung entbehrt, daß ihre Menschen anstatt sich bündig zu äußern und zu handeln beständig eine gezwungen-geistreiche Conversation führen, über ihr eigenes Wesen und ihre Motive in Selbst- und Zwiegesprächen weitläufig reflectiren, dem Stück fehlt auch jeder dramatische Zusammenschluß: in jedem Akt geschieht etwas, was im nächsten schon wieder vergessen ist, und das Ende ist nichts weniger als die letzte unabwendbare Folge des Anfangs. Monaldeschi geräth z. B. mit dem Grafen Malström, dem Verlobten der schönen Sylva Brahe in der vierten Scene des ersten Akts grimmig aneinander; aus dem Wortgefecht, das den beiden Gegnern immer noch Zeit läßt, allgemeine Betrachtungen über Nationalität und Glücksritterei anzustellen, entspringt eine Duellforderung; das Duell wird durch Christinens Willen so durchkreuzt, daß Monaldeschi in den unverdienten Verdacht der Feigheit geräth; Malström ruft Pfui über ihn, nennt ihn einen Wicht und Prahlhans — und mit demselben Manne führt Monaldeschi im vierten Akt die cordialsten Gespräche, als stände nicht der leiseste Schatten zwischen ihnen. Und doch hat sich die Situation inzwischen nur dadurch verändert, daß Malström erfahren, in Monaldeschis Adern rolle wie in den seinen schwedisches Blut. Was aber sind die Folgen des unterbrochenen Duells für Monaldeschi? Sie existiren nicht. Der Held wird zwar gefangen gesetzt, aber Christine spricht bezeichnender Weise selbst von einem Verhaftungs*schauspiel*, und weder für ihn noch für die gekrönte Frau, die seine Mannesehre so tödtlich verletzt hat, entspringt das Mindeste daraus. Im Gegentheil: er läßt sich in einer süßlich pathetischen Scene von der Königin noch ein Amulet umhängen, das bekannte Theateramulet, das Monaldeschi hernach mit seiner angebeten Sylva gegen ein Kreuzchen, das diese um den Hals trägt, austauscht.

Und so geht es fort. Im dritten Akt stürzt Monaldeschi mit blankem Schwert in den Reichsrathssaal, um die Königin an der Abdankung zu hindern. Das ist doch gewiß das stärkste Stück, das Königin und Edle sich bieten lassen können. Diese

rufen zwar auch: „Nieder mit dem Fremden“, vermuthlich aber nur mit halber Stimme, denn da Monaldeschi mit Entschlossenheit nur ihre eignen Ansichten vertritt, hätten sie allen Grund, ihre Abneigung gegen ihn fahren zu lassen und ihm ein Hoch statt eines Pereat zu bringen. Wie straft nun aber Christine die Verletzung ihrer Majestät? wie ahndet der Reichsrath den Schimpf, den ihm der kecke Eindringling zugefügt? Gar nicht. Im dritten Akt redet man kaum mehr davon — spurlos für Held und Heldin, spurlos für den dramatischen Proceß ist eine so ungeheure Thatsache vorübergegangen. Monaldeschi begleitet die Königin auf ihr Schiff, das sie nach Italien bringen soll, und Alles bleibt im Uebrigen beim Alten. Aber es kommt noch ärger. Im vierten Akt, der auf offener See spielt, wagt Monaldeschi den vermessensten Verrath. Er verständigt sich heimlich mit einem Bootsmann, um das Schiff beidrehen zu lassen und die Königin, statt nach Italien, bei Nacht und Nebel nach Schweden zurück und Karl Gustav als Gattin in die Arme zu führen. So hofft er sie von ihren Schrullen zu heilen und zu einem nützlichen Gliede der menschlichen Gesellschaft zu machen. Der Verrath wird belauscht, hintertrieben und — nun wird die Königin dem Unverschämten doch den Kopf vor die Füße legen lassen? O nein! Er bleibt, der er war, denn Christine schmeichelt sich mit dem Gedanken, daß er bei all seiner Verrätherei doch für die Königin in ihr (die sie nicht mehr ist!) von Allen am Besten sorge. Und so zieht er mit ihr nach Flandern, nach Rom, nach Frankreich, und hier erst stürzt ihn Santinellis Eifer ins Verderben. Sein Einverständniß mit Mazarin wird sein Tod — anscheinend auch seine Liebe zu Sylva Brahe, die Christine durch das verhängnißvolle Amulet entdeckt. Aber wer glaubt an dies Motiv? Laube selbst hat es ja zerstört. Wie kann Christine eifersüchtig werden, sie, die ihren Monaldeschi nie geliebt? Auch begründet sie selbst, ihm ins Gesicht, seinen Untergang ganz anders mit folgenden prosaischen Versen:

„Die getreusten Freunde verstieß ich,
Weil sie dich nicht mochten!
Die getreusten Freunde verließ ich,

Weil sie dir nicht gefielen,
Und du, für alles das, gingst hin,
Verriethst mich einmal, zweimal, dreimal,
Und einmal mehr als — nein — und deshalb, Schurke,
Und deshalb stirbst du, stirbst du heut und hier",

worauf Monaldeschi noch nüchterner antwortet:

„Auf solche Anschauung ist Nichts zu sagen".

Es versteht sich bei diesem Schlag Menschen von selbst, daß die Königin den Mord des Helden sofort nach der That bereut und im Anblick der Leiche Monaldeschis ausruft:

„Die Ruhe und die Größe meines Lebens
Sie sind dahin! Ich habe sie gemordet!"

Wenn uns je die Inhaltsangabe eines Stückes über seinen Charakter verständigen kann, dann kann sie es ausnahmsweise hier. Zusammenhanglose Bruchstücke, aber kein Drama, das ist dieser „Monaldeschi". Wäre er mehr, dann gäbe es nichts in ihm, was nicht aus dem Vorangegangenen logisch und organisch erwüchse, und nichts in ihm wäre vergebens da. Im ersten Akt muß das Schicksal und der Untergang des Helden bereits vorgezeichnet und jede Scene im Drama ein Glied an der Kette sein, in der er sich verstrickt. Lears Ruin ist nur die Folge der Reichstheilung, die er in pomphafter Sitzung verblendet vornimmt; im ersten Akt schon fallen die Todesloose Carl Moors, Othellos, Romeos, der Sappho und Hero. Davon findet sich im „Monaldeschi" keine Spur, und das ist um so schlimmer, als der Stoff eine wahrhaft dramatische Gestaltung sehr wohl gestattet hätte. Fehlt ihm aber eine consequent geführte dramatische Handlung, sind auch seine Charaktere mehr personificirte Ansichten als Menschen — welcher Vorzug eignet ihm dann? Untheatralisch ist er durch und durch, uud die wunderlichen Dinge, die geschehen, sind in einer realen Welt, über der kein Hauch aus dem Reich der Wunder liegt, nur Unmöglichkeiten. Wenn ein Mann mit einem sittsamen Mädchen, einer Grafentochter, Abends zufällig auf der Straße zusammentrifft und sofort ein umständliches Gespräch über den Unterschied der Glückschancen von Mann und Weib mit ihr beginnt, auf welches sie eingeht, wenn derselbe Mann, der in Stockholm völlig fremd ist, an demselben Abend

wie aus der Erde geſtampft in einem Zimmer des Reſidenzſchloſſes, ja im Gemache der Königin ſelbſt erſcheint — dann ſchütteln wir über ſolche Zumuthungen befremdet den Kopf, ohne im Mindeſten romantiſch geſtimmt zu werden. Es iſt die Phantaſterei der Zeit des Rationalismus — Begriffe, die ſich ſchnurſtracks widerſprechen. Die Romantik verlangt Glauben — eine nüchterne Romantik, eine Romantik der Aufklärung iſt ein Zerrbild ihrer ſelbſt.

Nun könnte das Stück trotz der vielen Mängel immer noch eins ſein: die Frucht eines dichteriſchen Geiſtes, aber daran wird wohl ſchon nach den mitgetheilten Proben Niemand denken. Weder die Charaktere noch die Situationen tragen jene Glorie, die das Sinnliche und Stoffliche verklärt und dem Sondergeſchick die Weihe des Allgemeinen giebt. Noch weniger ſchwellt die Sprache jener Odem, der bald eine warme, ſüßduftende Wortblüthe erſchließt, bald in den rothen Gluthen der Leidenſchaft über uns zuſammenſchlägt. Sie fördert zwar in dem beſtändigen echt jungdeutſchen Bemühen, durch Paradoxen und Seltſamkeiten zu glänzen, einige geiſtreiche Wendungen zu Tage, an denen man ſich erbaut, und in den mancherlei Reflexionen über das Weſen des Genius, der Herrſchaft, des Katholicismus, der Convenienz tritt eine ſcharfe, kluge Beobachtung zu Tage, die uns Achtung abzwingt, im innerſten Kern iſt ſie aber durchaus proſaiſch und aus dem bis zur Unſchicklichkeit freimüthigen Geſpräch, welches Graf Brahe im Vorſpiel mit der Königin Chriſtine über die Descendenztheorie und Vererbung führt („Wir können's bis zur Kreuzung der Thierracen bringen", ſagt die Monarchin), ſpricht ebenſo wie in der auf dem Schiffsverdeck geführten Unterhaltung über die Seekrankheit der unverfälſchte ungeſchlachte Laube. Um ſo wunderlicher contraſtiren mit ſolchen Platituden die zahlreichen Partieen in gebundener Rede, eigenthümlich rhapſodiſche Verſe mit dem Rhythmus, aber ohne die Muſik der Poeſie. Und hier tritt nun ſo recht die Wahrheit des Schiller'ſchen Ausſpruchs zu Tage, daß der Vers die beſte Probe für den Werth und Gehalt der Sprache iſt; alles Gewöhnliche ſcheint in ihm doppelt gewöhnlich. Wie paßt das Wort auf den Vers Laubes! Was ihn dazu führte, einen Theil ſeines Schauſpiels zu verſificiren, iſt

trotzdem klar: er that es, wo es ihm die Stimmung des Redenden und der Situation zu fordern schien, und fast die ganze zweite Hälfte des Stückes ist metrisch gebunden. Mag es einmal dahin stehen, ob der Autor sich darin nicht bisweilen getäuscht und auch Scenen ganz prosaischen Inhalts in seine barocken Verse gegossen hat; mag die Abwechselung von Vers und Prosa, die ja auch Shakespeare gefallen hat, unbedenklich zugegeben werden — eins aber sollte sich jeder Dramatiker klar machen: wenn nicht der sprachliche Ausdruck selbst, auch in ungebundener Rede, dichterisch ist — die Versmessung macht ihn gewiß nicht dazu.

Dies ist eine Frage von principieller Wichtigkeit. Es ist neuerdings viel wider den Vers im Drama gekämpft worden. Kein Geringerer als Henrik Ibsen hat ihn in einem der Oeffentlichkeit übergebenen Briefe an eine Schauspielerin verworfen, und das private Bekenntniß eines deutschen Dichters, der besonders durch die Meininger reichliche Bühnenlorbeeren errungen, ging dahin: es habe Alles seine Zeit, Vers und Prosa, und heutzutage sei die letzte modern. Das Eine wie das Andre ist eine bedauerliche Verirrung wahrhafter Poeten, denn weder hat die Mode, die äußerlichste und oberflächlichste aller Mächte, mit dieser tief innerlichen künstlerischen Frage das Mindeste zu thun, noch ist der Vers so schlechtweg aus dem Drama zu verweisen. Geschähe das, dann würden in zahllosen Fällen den Dramatikern die dichterischen Flügel gebunden und der sprachliche Ausdruck auf das Niveau des Werktags und jenes mißverständlichen Realismus hinabsinken, der nicht eine künstlerische Darstellung, sondern höchstens eine platte Photographie der Wirklichkeit ist. Hier liegt auch der eigentliche Kern dieser Streitfrage. Sie sollte nicht lauten: ob Vers oder Prosa, sondern: wie weit hat sich die Sprache des Dramatikers von der des täglichen Lebens zu entfernen und in wie weit erhebt sie sich über diese? Es bedarf nur eines flüchtigen Hinweises auf Göthes „Egmont", seinen „Clavigo" und seine „Stella", auf Schillers Prosadramen, auf einige neuere deutsche Tragödien, beispielsweise Fitgers „Hexe" und „Von Gottes Gnaden", deren Sprache sich an der Göthe'schen gebildet hat, um zu erkennen, daß das Wort in ihnen durchweg dichterisch

beſchwingt, hoch über den Niederungen des Tages ſchwebt. Es unterſcheidet ſich von der Sprache der Wirklichkeit ganz ſo gründlich wie der Vers in der „Iphigenie“, im „Taſſo“, in der „Stuart“ oder der „Jungfrau“. Was könnte alſo für ein Grund vorliegen, dieſe dichteriſche Proſa zuzulaſſen und den Vers, der nur einen Schritt zur Idealiſirung des Stoffs weiter geht, zu verwerfen? Iſt es nicht ganz klar, daß es eine Frage des Sujets und ſeiner Behandlungsweiſe iſt, ob Vers ob Proſa und welche Proſa? Je mehr dem Dichter daran liegt, ſeine Geſtalten in eine höhere Sphäre zu erheben, je mehr er damit auch ſeines eigenen hohen poetiſchen Amtes waltet, der Herzenskündiger ſeiner Menſchen zu ſein und dem Ausdruck zu verleihen, was ihnen im Grunde der Seele ſchlummert, dichteriſchen Ausdruck — je mehr muß es ihn drängen, dieſen Ausdruck auch äußerlich von dem alltäglichen zu unterſcheiden — und wie nahe liegt es da, die rhythmiſche Beflügelung, die auch der dichteriſchen Proſa innewohnt, noch um ein Weniges zu ſteigern und die Erhebung des Stoffes in die künſtleriſche Idealwelt durch den Vers noch deutlicher zu markiren. Von welcher entſcheidenden Wichtigkeit dieſer Schritt werden kann, macht uns die Vergleichung der Göthe'ſchen „Iphigenie“ mit ihrer Proſafaſſung deutlich. In ihr drängte Alles nach dem Vers, und erſt mit dem Vers erhielt der Wortlaut der Dichtung, der im Uebrigen faſt unverändert blieb, ſeine unſterbliche Glorie. Gerade die „Iphigenie“ hat mir im erſten Bande der Dramaturgie Gelegenheit gegeben, mich über das Weſen der dichteriſchen Sprache im Drama ausführlicher zu verbreiten — und ich darf auf dieſen Abſchnitt, der der allgemeinſten Zuſtimmung begegnet iſt, vielleicht verweiſen. Hier wird es genügen, klar zu legen, daß die Beantwortung der Frage, ob Vers ob Proſa, oder genauer, ob dichteriſcher Ausdruck oder Sprache der Wirklichkeit, ſich nach dem Stoff und dem Stil des Dramatikers richtet, daß aber der Poet gegen ſein eigenes Fleiſch wüthen würde, der ſo ſchlechtweg glaubt, den Vers aus dem Drama verbannen zu können. Es giebt Stoffe, die ſich von ſelbſt in eine erhabenere Region emporheben. Was wäre „König Lear“, was „Romeo“ in Proſa? was die „Jungfrau von Orleans“? Und

was wäre aus dem Goethe'schen „Faust“ geworden, wenn der Dichter einen andern Stil für ihn gewählt, wenn er ihn nicht durch den Vers in die höchsten symbolischen Weiten emporgehoben hätte? Hätte nicht das realistische Leben im Lager Wallensteins seinen dichterischen Zauber und den typischen Charakter verloren, wenn es den Vers eingebüßt hätte? Und steht es im Princip mit Ibsens „Brand“ anders als mit Goethes „Faust“? Daran hätte der norwegische Dramatiker denken sollen, bevor er dem Vers das unüberlegte Urtheil sprach.

Also auf den Stoff und die Absicht der dichterischen Behandlung kommt es an. So gewiß es nun Stoffe giebt, die den gehobenen Ausdruck verlangen, so gewiß die Stoffbehandlung des Dichters ihn unter Umständen dazu führen muß, die Sprache über die dürftige Verständigung des Alltagslebens emporzuheben — eben so gewiß giebt es Stoffe, denen das Prosawort tauglicher ist, und dichterische Fähigkeiten, die sich nicht hoch genug schwingen können, um ein Anrecht auf den Vers geltend machen zu können. Man denke sich einmal Lessings „Minna von Barnhelm“ in Versen. Gerade der frische, kräftige Hauch der Wirklichkeit ist es hier, der uns stärkt und wohlthut; auf dem Boden der damaligen Gegenwart hat der Dichter mit voller Absicht sein Haus erbaut — würden wir nicht den Halt verlieren, wenn seine Menschen in Versen zu uns gesprochen hätten? wäre ihm die gleiche straffe Charakteristik des Just, des Werner darin auch nur möglich gewesen? Gewiß nicht. Allerdings macht auch Lessing von dem Recht jedes wahren Dichters Gebrauch, wenn er die Sprache poetisch hebt, wo es ihm die Stimmung erheischt, und völlig deckt sich der Ausdruck eines berufenen Dramatikers mit der Wirklichkeit schlechterdings nie, aber die Prosa gab ihm doch die Möglichkeit, jeden Augenblick in den Ton der Wirklichkeit zurückzufallen, sobald es ihm beliebte und der Charakter der Rolle oder der Scene es erheischte. Das ist auch der Fall mit Schillers „Kabale und Liebe“. Die Sprache Schillers nimmt zwar einen weit höheren Flug und berührt sich weit näher mit dem Vers als die Sprache Lessings. Und doch wählte Schiller gewiß das Richtige, als er sich in diesem in seinem Conflict ganz der

Wirklichkeit angehörigen, bürgerlichen Trauerspiel für die Diction in Prosa entschied, die ihm die gleiche Freiheit wie Lessing ließ und ohne die wir uns den alten Miller, die Frau, den Präsidenten und den Marschall nicht denken können. Mit Hebbels „Maria Magdalena", mit Ludwigs „Erbförster" verhält es sich ganz ebenso. Und zwingt hier der Stoff, so zwingt in andren Fällen die Begabung des Dramatikers — oder mit welchem Recht könnte die Prosa Ifflands zum Vers umgeschmiedet werden? Ohne dichterische Haltung ist dieser ein Unding und die scandirte Nüchternheit, in der sich nicht der leiseste dichterische Odem regt, ein Widerspruch mit sich selbst. Nur die dichterische Seele des Dramas hat ein Anrecht auf die dichterische Form.

Nun giebt es zwar, wie es in Prosadramen dichterische Partieen giebt und geben kann, auch in Verstragödien prosaische Theile, die die gebundene Rede nicht erfordern und die wir uns zum Mindesten eben so gut ungebunden vorstellen könnten. Wenn Lord Burleigh sich mit der Königin von Schottland über die Berechtigung der Königin von England streitet, ihre Gegnerin vor ein britisches Gericht zu stellen, oder wenn Wallenstein mit dem schwedischen Oberst über die Bedingungen verhandelt, unter denen das schwedische Heer sich mit dem seinen verbinden könne, dann sind das sehr reale, sehr concrete, sehr nüchterne Dinge, die mit der Poesie im Grunde gar Nichts zu thun haben. Nun hat es Schiller aber gerade in diesen Partieen so meisterhaft verstanden, die Sprache zu lockern, sie gelegentlich der Prosa zu nähern und ihr jeden bildnerischen Schmuck zu nehmen, daß wir ihm Recht geben müssen, wenn er nicht, durch den Stoff verleitet, die betreffenden Scenen, wie es ja an sich denkbar gewesen wäre, in Prosa ausgeführt hat. Schon sein Stilgefühl, das immer auf das Ganze gerichtet ist und Vers und Prosa neben einander nicht vertragen haben würde, hielt ihn davon zurück. Hatte es ihm für die Grundstimmung der „Stuart" und des „Wallenstein" gut geschienen, die Dramen im Blancvers auszuführen und uns mit dieser Erhöhung des Ausdrucks auf die Zinne zu stellen, von der wir die Geschicke der Völker und Fürsten in großen, erhabenen, typischen Linien sich vollziehen sehen, dann verstand es sich für

ihn von selbst, diese Stimmung nicht plötzlich durch ein ganz andres Mittel des Ausdrucks zu unterbrechen. Und dann besaß ja ein Schiller die Kunst aller großen Poeten, auch das Trockenste zu beleben, jedwedes Ding sinnlich anzuschauen, und es auf dem steinigsten Boden sprossen und blühen zu lassen. Auch unter der grauen Asche jener Staatsverhandlung kniſtern die Funken der Leidenschaft und des dichterischen Lebens. Das Starre regt sich ihm, das Todte wandelt. „Von Menschen wimmelnd wächst der Bau" seines Amphitheaters in den „Kranichen des Ibykus"; der Schooß der Erde „sendet den Menschen seine Schätze herauf" (in „Pompeji und Herculanum"); „des Hercules Stadt baut sich auf's Neue"; Akrokorinth „winkt auf hohem Bergesrücken" und dem Götterfreund „schenkt" Apoll der Lieder süßen Mund. Was sagt dagegen ein Dichter, der keiner ist, August Wilhelm Schlegel in seiner Ballade „Arion"? „Arion war der Töne Meister". Das ist die baare, platte Sachlichkeit, die echte Prosa.

Nicht anders steht es mit Laube. Er hat im „Monaldeschi" wohl ein dunkles Gefühl für das Verhältniß von Vers und Prosa verrathen, aber da ihm der dichterische Genius versagt geblieben, nützt ihm alle Versification Nichts. Ja, sie deckt seine poesielose Art erst recht auf und legt es ihm nahe, daß er den Prosaboden nie hätte verlassen sollen. Und so geht es zahllosen Jambendichtern. Sie glauben Poeten zu sein, wenn sie ihre trockne Sprache nach metrischen Gesetzen messen und correcte Fünffüßer schreiben, und was erreichen sie? Nicht auf dem geflügelten Roß schwingen sie sich mit ihren Versen in die Lüfte — sie haben nur einer Mähre Stelzen untergebunden. Diesen, ja, diesen sollte der Vers, wenn es nur ginge, verboten werden. Aber noch einmal: man verwechsle solche Mißbräuche nicht mit dem uralten Poetenrecht, „in Zungen" zu reden, eine andere Sprache als wir nothbedrängten, im Frohn des Tages keuchenden Menschenkinder! man vertausche die poetische Wahrheit nicht mit der ordinären Wirklichkeit und man vertheidige die Dichter, die dem Vers so kurzweg glauben den Todesstoß versetzen zu können, gegen sich selbst!

Bei dem „Monaldeschi“ ist länger verweilt worden, als es das Stück um seiner selbst und seiner Wirkung willen verdient (denn es ist von den Bühnen längst verschwunden) — aber als der erste beachtenswerthe Wurf des Verfassers auf dramatischem Gebiet mußte es lehrreich sein. Das Kernholz des Talents zeigt sich in solchen immer, wie ungehobelt es auch noch sei, Fehler und Schwächen treten deutlich in ihnen zu Tage — und was ist das Ergebniß bei Laube? Ein Dichter ist er nicht. Er will eine Charaktertragödie schaffen und zwei interessant geartete Naturen an ihrer Individualität zu Grunde gehen lassen — und es zeigt sich, daß sie keine dramatischen Charaktere, geschweige denn Helden sind. Wohl aber verräth er einen guten Blick für gewisse Excentricitäten seiner Menschen, und was ihm in der Zeichnung des Abenteurerthums Monaldeschis und der Königin gelingt, gelingt ihm nicht minder glücklich in den chargirten Nebenfiguren, besonders in einer, dem Hofmann von der Schnure. Und dabei ist es in Zukunft auch geblieben: weder ein großer Poet noch ein echter aus dem Innersten seiner Geschöpfe heraus gestaltender Dramatiker wurde der Laube des „Monaldeschi“, wohl aber gelang ihm eine Reihe genrehafter oder starküberladener Figuren, und was er in seiner ersten bizarren Tragödie noch nicht besaß, das eignete er sich bald mit überraschender Schnelligkeit an, jene sichere Orientirung auf dem Podium, jene zuverlässige Technik, die auch seinen schwächsten Leistungen einen gewissen Theatererfolg verschaffte. Dieser Umstand ist wirklich bemerkenswerth und spricht für die Schmiegsamkeit und Frische seiner Begabung. Wohl hatte er sich vorher schon einmal, jugendlich unreif, mit der dramatischen Muse verbündet (in einem Drama „Gustav Adolf“) aber nur um sich alsbald wieder von ihr loszusagen und sich in den breitesten Strom des Journalistenthums zu stürzen. Romane, Novellen, Reisebilder in Heine'scher Manier, Literaturgeschichten, politische Essays — das überkollerte sich in zahllosen Bänden in den dreißiger Jahren, und nur eine Laune war es, die ihn dem Theater wieder zuführte, eine jungdeutsche Laune. Er machte es darin wie Gutzkow, der sich ebenfalls in allen Sätteln zurechtzufinden wußte, nur unterschied er sich von seinem Genossen wie

in ſo vielem Andern auch darin, daß er der neuen Fahne länger als jener getreu blieb und unter ihr die größten Ehren erntete, die ein „praktiſcher Bühnenmann“ in unſren Tagen bis zum Auftreten der Meininger überhaupt errungen. Sein kurz angebundenes Commandowort, ſeine großen Feldherrngaben machten ihn zu einem gefeierten Regiſſeur und Director, ſein dramaturgiſches Urtheil kam in den Ruf der Unfehlbarkeit und von ſeiner Technik glaubten alle neueren Dramatiker lernen zu können.

Was ſind denn nun die Mittel, mit denen er ſiegt? Zunächſt iſt es die Bühne Leſſings und Schillers. Er weiß ſehr wohl, daß mit der Illuſion der äußren Scene, die die moderne Bühne ſowohl von der Shakeſpeare'ſchen wie von der des ſtrengen Einheitendramas der Franzoſen unterſcheidet, auch das Geſetz gegeben iſt, dieſelbe nicht zu oft und, wenn es vermeidbar iſt, nicht innerhalb des Aktes wechſeln zu laſſen. Die Geſetze der „Emilia“, der „Minna“ ſind auch die ſeinen, und gebieteriſch weiſt er eine Scenencompoſition wie die des Kleiſt'ſchen „Käthchen“ von ſich. Dabei erfindet er mit gutem Geſchick beſonders in dem in dieſer Beziehung ſchwierigſten, dem erſten Akt ſeiner Dramen, einen Raum, der die Parteien des Stückes zwanglos verſammelt und den er oft (wie im „Struenſee“) mit großer Sorgfalt bis in's Détail beſchreibt. Daß dabei auch Geſuchtheiten und Unmöglichkeiten vorkommen, darf nicht geleugnet werden, aber es iſt hier auch nur vom Theatraliſchen die Rede, und dieſem iſt die feſte Technik, die er nach dem erſten Experimentiren auf der Bühne ſtets verfolgt, immer zum Vortheil ausgeſchlagen. Neu iſt dieſelbe ja nicht. Unſren claſſiſchen Dichtern ſind Kleiſt im „Prinzen von Homburg“, Grillparzer, Hebbel, Ludwig darin gefolgt — aber mit größerer Beſonnenheit hat ſie ſich kaum Jemand zu Nutze gemacht, als Laube.

So klar er die Scene überſchaut und ſo genau er jedes Möbel und jedes Requiſit auf der Bühne beſchreibt und placirt, ſo deutlich ſieht er auch die Theaterfiguren in der Lampenbeleuchtung des Abends, coſtümirt und geſchminkt vor ſich. Mit ſeinem ſcharfen Blick verfolgt er ſie von ihrem erſten Auftreten an auf Schritt und Tritt, ſchreibt ihnen oft auf Zoll und Linie

den Weg vor, den sie auf der Bühne zurückzulegen haben, giebt ihnen ihre Stellung, ihre Armbewegung, ihre Mimik an, kurz läßt ihnen selbst aus eigener Freiheit nichts mehr zu thun übrig. Sie als Menschen zu sehen, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, gleichsam ohne Kleider und Falten — dazu ist er nicht schöpferischer Poet genug — aber die Helligkeit seines Anschauens, soweit es ihr Wandeln auf dem Podium betrifft, rühmt den sichren Bühnenpraktiker, der auf das Jota genau weiß, was er will. Das trifft auch auf seine „Charaktere" und die Art zu, wie er sie sich selbst oder durch Andre exponiren läßt. Von der Confusion des „Monaldeschi" verräth der spätere Laube nichts mehr, und Gutzkow'sches Dämmerlicht ist ihm gänzlich fern. Ein jeder kann nur so und nicht anders aufgefaßt werden, und bei einigen ist von einer Auffassung gar keine Rede: so bei den meisten seiner Helden, die mehr Affecte, große Worte, Phrasen oder Principien als Menschen sind, und fast bei all seinen Frauen. Aber auch diesen weiß er irgend eine Bühnenwirkung immer zu sichern, und wenn Gutzkow ihnen die barocksten Phantastereien in den Mund legt, dann scheut Laube sich vor den banalsten Gemeinplätzen nicht. Wenn Essex und die Rutland mit den Worten: „Auf Wiedersehn in einer bessern Welt" Abschied für immer nehmen, dann schluchzt das ganze Parterre, und wenn die entsetzliche Doris Ritter, dies wandernde, sentimentale Stammbuch, am Schluß des dritten Aktes des „Prinzen Friedrich", Angesichts des tyrannischen Königs, der sie zum Staupenschlag verurtheilt hat, ausruft: „Es giebt ein Ideal" und Friedrich, der große Friedrich, einfällt: „Am Thron und in der Hütte", dann findet auch diese Plattheit begeisterte Hände. Aufgewogen werden sie immerhin durch seine trefflich beobachteten Sonderlinge, die mehr in ihm als nur den guten Techniker ehren, und durch einige nicht minder gelungene, mit guter Laune überzeichnete Lustspielfiguren: der Fürst Schuisky in der sonst ganz unerträglichen Fortsetzung des Schiller'schen „Demetrius" gehört zu jenen, eine mit ethnologischem Sinn meisterhaft entworfene Figur, auch der kranke dänische König Christian, eine der besten Bühnengestalten Laubes; und in der Komödie loben der Abbé im „Rococo" und

der prächtige Lord Adolphus Waterford in dem „Statthalter von Bengalen“ den erfahrenen Bildner.

Und so scharf Laube seine Figuren sieht, so deutlich hört er sie auch, nicht nur im Ausdrucke, auch im Stärkegrad ihrer Stimme. Das ist ein beständiges Vorschreiben vom piano durch alle Schattirungen bis zum fortissimo. Da heißt es „leise“, „halblaut“, „matt anfangend und erst allmählich steigend“, und so weiter in unabläßiger Begleitung, woran in solcher Ausführlichkeit kein anderer Dramatiker denkt. Da wird vor jedem Wort eines gekrönten Hauptes eine „Pause“ und während desselben „große Stille“ angeordnet, kurz Laube, der unmusikalische Laube, erweist sich als ein großer Kenner und Berechner des tonischen Elements und seiner Wichtigkeit in einer theatralischen Aufführung. Zumeist verwendet er es ganz äußerlich. Wenn er z. B. das Gefühl hat, eine Rede sei zu lang und müsse, um der sceniſchen Lebendigkeit willen, unterbrochen werden, dann läßt er einige oder alle auf der Bühne befindlichen Personen sie durch Zwischenrufe theilen, erst zu zweien, dann zu dreien, zu vieren, fünfen, je nachdem es die äußere Steigerung und der akustische Sinn seines Erachtens an der betreffenden Stelle erfordert. In der Regel rufen sie unisono ein einziges Wort, „Graf!“ oder „Majestät!“ oder was nun sonst, und dabei ist es drollig genug zu beobachten, wie es dem Autor gar nicht darauf ankommt, ob die rufenden Personen an dem Verlauf einer Scene wirklich so sehr interessirt sind, daß solche Exclamationen natürlich wären. So unterstützt der General Grumbkow im „Prinz Friedrich“ ganz gegen seine Natur das Lautensemble im vierten und fünften Akt, und neben Marfa und Axinia schreit auch eine ganz indifferente Nonne, die Klostergefährtin der Czarewna, Olga, die an den theatralischen Vorgängen nicht im Geringsten betheiligt ist, einige Male unisono „Demetrius!“, nur weil diesem Zusammenklang von Frauenstimmen für den Dichter eine erregende Wirkung innezuwohnen schien, um die es ihm zu thun war. Dazu kommen noch alle möglichen Instrumentalgeräusche, Glocken, Trommeln, Pfeifen, Hörner, Peitschengeknall, Märsche, Gesänge, die auf das Geschickteste hinter der Scene mitspielen und die Erregung im Hörer durch weise Ver-

theilung steigern. Ist man einmal auf diese technischen Hülfen aufmerksam geworden, dann verfangen sie nicht mehr, man bleibt kühl bei ihnen und lacht wohl über sie — aber die jungen Talente brauchen darum nicht zu denken, daß das Mittel, da man es kennt, nun auch ohne Schwierigkeit nachzuahmen sei. Ohne Zweifel läßt sich Geräusch und Ton noch poetischer und dramatischer aus dem Stoffe selbst herleiten. Der Schuß hinter der Scene im dritten Akt der „Ahnfrau" während des Gebets der Bertha, die Thurmglocke in Byrons sonst undramatischem und untheatralischem „Marino Faliero" sind solche dramatischen Meisterklänge, und die ergreifendste poetische Wirkung übt das Geläut der Friedensglocken im ersten Akt der Fitger'schen „Hexe". Solche Höhepunkte finden sich bei Laube nirgends. Aber er hat seine Mittel, wie äußerlich immer, doch mit einem Takt verwandt, der nicht erlernbar ist. Ein angeborener Sinn lehrte ihn sie im richtigen Moment zur Erzielung des Theatereffekts zu gebrauchen, und dieser bleibt bei den Unvorbereiteten fast nie aus.

Wichtiger noch ist die kluge Art, mit welcher er das Material für die dramatische Handlung zurüstet, und seine Expositionen besonders sind von einer rühmenswerthen Klarheit und Vollständigkeit. Ist man bei ihm am Schlusse eines ersten Aktes angelangt, dann kennt man nicht nur alle Motive und Mittel, die er für die Folge gebraucht, ganz genau, sondern man ahnt auch sogleich die Wendung, die das Drama nehmen wird: eine Ahnung, die Laube in der Schlußscene des Aktes praegnant zusammen zu fassen und dadurch zur Gewißheit zu steigern liebt. Und so ist es richtig, denn nicht in der Ueberraschung, sondern in der Erfüllung der Erwartung liegt das Geheimniß der theatralischen Wirkung. Der Ring, an welchem das Geschick des Grafen Essex schwebt, wird schon in der ersten Scene der Tragödie zwischen Cecil und der Lady Nottingham erwähnt, und schon im ersten Akt des „Prinzen Friedrich" erscheint die Schrift, welche die Versöhnung des Kronprinzen mit seinem Vater im fünften herbeiführt. Spiel und Widerspiel kündigen sich in deutlichen Zügen an, und weder im „Essex" noch im „Struensee" noch im „Montrose" erscheint uns der Ausgang zweifelhaft. Wenn die Nach-

richt kommt, der Günſtling der Eliſabeth habe ſeinen Poſten in Irland verlaſſen und ſei in London, und ſeine Feinde jubeln: „Jetzt iſt er verloren“, „Ja, das iſt er“ — dann vermag der leiſe Seufzer der Lady Rutland „Schütz' uns Gott“ unſre Sorge nicht zu entkräften, und das Ende giebt unſrer Ahnung Recht. Ebenſo trefflich fängt der Schluß des Expoſitionsaktes des „Struenſee“ das Kommende in einer ſinnbildlichen Situation auf: die vom Pöbel inſultirte Königin erſcheint, kaum aus einer Ohnmacht zu ſich gekommen, auf ihre Hofdamen geſtützt, todtenbleich im königlichen Schloſſe. „Sie lebt!“ jubelt der Held, der Hof antwortet auf ſeinen Ruf mit lautloſer Stille, aber der König ſagt: „Sie lebt trotz Struenſee! — Struenſee hat zu verantworten, was ihr begegnet iſt“. Und nicht minder fühlbar wird uns das Loos, welches den Helden erwartet, im „Montroſe“, deſſen erſter Akt die Vorausſetzungen der Handlung und das Naturell des Helden (ſeine plötzliche „Berſerkerwuth“) wiederum auf das Erſchöpfendſte darlegt: mit Cromwells Erſcheinen auf dem Schloſſe Corbiesdale ſcheint ſich uns das Netz über dem Haupte des Helden zuſammenzuziehen. Und doch führt Laube uns das ſogenannte „erregende Moment“ und den Anfang der „Steigerung“ nicht ſchon ſo übertrieben derb vor Augen, daß er uns um die unerläßliche Spannung bringt. Wir ahnen, wir erwarten, aber wir erwarten die Folgen nicht wie das Reſultat eines Rechenexempels; immer bleibt uns doch die Sorge wach: was wird kommen? wie wird es enden? Durch dieſe Gefahren, den erſten Anſtoß zur Colliſion des Helden deutlich und zwar ſo zu geben, daß ſeine Folgen unvermeidlich ſind, und uns dennoch nicht um den *Reiz* der Erwartung zu bringen, durch dieſe Scylla und Charybdis hat Laube ſein Schiff faſt immer wie der kaltblütigſte und klügſte der Capitäne gelenkt. Dabei iſt ihm auch über die Methode ſeiner Expoſition nur Gutes zu ſagen. Wenn es den Werth einer guten Vorbereitung der Handlung ausmacht, alle Expoſition in Action umzuſetzen, dann kann Laube ſich rühmen, das Beſte in dieſer Kunſt geleiſtet zu haben. Man erzählt bei ihm nicht nur, um das *Publikum* über die dramatiſchen Vorausſetzungen aufzuklären, wie es die Luſtſpielfiguren bei Benedix, wie es ſogar viele

Personen der in technischer Beziehung so maßlos gepriesenen Franzosen, oder (um ein schlechtes classisches Beispiel anzuführen) die Edelleute in Shakespeares „Cymbelin“ thun — nein, die Charaktere legen sich in seiner Exposition immer schon selbst dar und, wo es nur geht, da ist diese selbst schon Handlung. Da seine Kraft nun aber zu den ganz einfachen, großen, typischen Conflicten der Menschennatur nicht hinanreicht und sein dichterisches Vermögen gleich Null ist, da seine Stoffe vielmehr stets mit complicirten socialen, staatlichen, literarischen Bedingungen rechnen, so fehlt ihm zwar die Fähigkeit, Expositionen zu schaffen, die uns so kühn mit einem Schlage in die Situation führen, wie es die Einleitungen des „Romeo“, des „Macbeth“, des „Wilhelm Tell“ thun — aber wenn er ein reiches Erzählungsdétail zum Verständniß seiner Intriguen (wie im „Essex“ und „Struensee“) nicht entbehren kann, dann weiß er mit ihm doch sehr geschickt immer auch die Handlung in Bewegung zu setzen, und man kann ihm nicht vorwerfen, daß er dabei nach einer Schablone verführe. Cecil und Nottingham exponiren sich und das Drama ganz anders als Guldberg und Graf Rantzau, und die Expositionen der „Karlsschüler“, des „Statthalters“, des „Prinzen Friedrich“ und der Literaturkomödie „Gottsched und Gellert“ weichen wieder gründlich von diesen ab. Sie führen uns sammt und sonders auf gute Art auf dem Wege einer Action in das Drama und tragen erst nach und nach das geschickt verstreute, sagen wir wissenschaftliche Material zu seinem Verständniß zusammen. Und so klug und planvoll er beginnt, so klug spinnt er die Handlung weiter. Mit Geschick weiß er den „Höhepunkt“ von dem sogenannten „tragischen Moment“ zu trennen, und da er dies fast immer in den gefährlichen Akt der fallenden Handlung, den vierten, verlegt, für den er sich überdies irgend ein bis dahin zwar angedeutetes, aber zurückgestelltes Motiv zur Ausnutzung aufzusparen pflegt, so ist dieser Akt bei ihm in der Regel der effektvollste. Im vierten Akt des „Montrose“ enthüllt Cromwell dem schwarzen Markgrafen das Geheimniß, daß auch er einmal auf dem Wege gewesen sei, Royalist zu werden und daß Karl Stuart ihn und die Seinen verrathen habe, im vierten Akt des

„Essex“ erfährt die Königin die heimliche Vermählung ihres Günstlings mit Lady Anna.

Daß der Dramatiker von diesen Kunstgriffen zum Heil der Bühnenwirkung Nutzen ziehen könne, steht außer Zweifel, und ich möchte jedes Genie verpflichten, ehe es sich auf das Podium wagt, der Laube'schen Technik ein aufmerksames Studium zu schenken. Aber doch nur um sich nicht um berechtigte Wirkungen zu bringen, auf die der Augenblickscharakter einer theatralischen Aufführung naturgemäß rechnet. Denn wenn man Laubes kluge Oekonomie loben muß — die wahren dramatischen Meister haben es doch stets verschmäht, irgend ein Mittel in Reserve zu stellen und, wenn die Handlung zusammenzusinken droht, es als Stütze und Hebel hervorzuholen. Bei ihnen sind alle Vorbedingungen des Dramas von vornherein zusammengefaßt und aus dem einen Quell ergießt sich nun ununterbrochen stromgleich die Handlung: im „Hamlet“, „Macbeth“, „Romeo“, „Lear“, in „Kabale und Liebe“, der „Maria Stuart“; da bedarf es weder des Hinzutritts neuer Motive noch neuer Personen um die Katastrophe herbeizuführen. Nun könnte sich zwar Laube auf Lessing berufen und nicht ohne Grund behaupten, daß seine aufgesparten Motive mit den neuen Personen im vierten Akt der „Emilia“ und der „Minna“ Aehnlichkeit haben — aber daraus würde sich nur ein neues Argument gegen die unbedingte Nothwendigkeit der Fünfzahl der Akte herleiten lassen und die Behauptung, daß dieselbe lediglich Frage der Ergiebigkeit des Stoffes und seiner Disposition durch den Dichter ist, an Beweiskraft gewinnen, worüber an anderer Stelle ausführlicher geredet ist (pag. 46 u. f.). Immer aber bestätigt uns Laube, daß auch die größte Kenntniß der Theatereffecte nicht ausreicht ein gutes Drama zu schaffen, das auch außerhalb der Bühne stichhaltig bleibt, das uns nicht nur durch äußere Wirkungen, sondern durch die Macht eines inneren Gesetzes mit Nothwendigkeit in seinen Bann zwingt.

Denn man lasse einmal seine Lust- und Schauspiele mit versöhnlichem Ausgang bei Seite, und halte sich an seine Tragödien. Wie schlagend beweist da sogleich der „Demetrius“, daß es ihm trotz alles dessen, was er seit dem „Monaldeschi“ gelernt,

ſchlechthin unmöglich iſt, aus den Charakteren ſelbſt den dramatiſchen und tragiſchen Fall herzuleiten! Dabei bleibe eine unbillige Vergleichung ſeines Talents mit dem Genius Schillers ganz fort! Aber dieſer hatte doch die Linien ſeiner Tragödie genau vorgezeichnet! Warum anders wich Laube von ihnen ab, als weil er ſich auf ihrer Höhe nicht zu halten vermochte? Aus dem kühnen Caeſarenjüngling des herrlichen Torſo wird bei ihm ein ſchwächlicher Salbader, der weit entfernt, jeden Blutstropfen für die Krone verſpritzen zu wollen, nichts als der Sklave ſeiner Legitimitätsidee iſt: ein bigotter Moraliſt, der es ganz in der Ordnung findet, daß er den Tod erleidet, „weil er nicht voll aus Ruriks Stamm entſproſſen". Welch' ein Todesgrund! Alſo nicht ſeinem Charakter, ſeinem Blut, ſeinen Leidenſchaften — einem dummen Princip fällt er zum Opfer. Nicht ſein eigner Wille — eine äußerliche, plumpe, mechaniſche Macht iſt der tragiſche Factor! Mit beſſerer dramatiſcher Begründung fällt Graf Struenſee als das Opfer ſeiner ſtaatsmänniſchen Irrthümer, ſeines übermüthigen und leichſinnigen Naturells, aber ſo wenig frei entwickelt ſich doch auch hier aus ſeinem Handeln ſein Untergang, daß es vielmehr einer unausgeſetzten kleinlichen Conſpiration ſeiner Gegner: eines Stockdänen, der alle Deutſchen haßt, eines beleidigten Adligen und eines eiferſüchtigen Weibes bedarf, um ihn zu Falle zu bringen — Machinationen, die in ihrer Kleinlichkeit die tragiſche Stimmung, wenn ſie je aufkommen will, ſogleich wieder zerſtören. Und doch enthält dies Drama die beſten Anſätze zu einem guten Trauerſpiel, es iſt voll realiſtiſcher Züge und geht auch in der Sprache der Neigung zur geiſtreichen Converſation und zum Theoretiſiren, die den Jungdeutſchen nun einmal eigen iſt, beſſer und entſchloſſener als ſonſt aus dem Wege.

Aber der „Graf Eſſex"? Ja, das iſt allerdings ein dramatiſcher Stoff, aus dem ein wohlgebautes Theaterſtück geformt iſt. Aber das iſt nicht ſowohl Laubes Verdienſt als das Verdienſt der zahlloſen Eſſexdichter vor ihm. Nun iſt es dem Dichter unbedingt zu glauben, daß er (wie er in einer Einleitung zum achten Bande ſeiner Werke, Leipzig 1856, pag. XXXIII., verſichert) die überreiche Literatur des Stoffes erſt nach Abfaſſung

ſeines Stückes kennen gelernt hat. Wären ihm aber auch die Dramen von Calprenède, Boyer, dem jüngeren Corneille, und die engliſchen Bearbeitungen, von denen Leſſing im 54ſten und den folgenden Stücken ſeiner „Hamburgiſchen Dramaturgie“ redet, unbekannt geblieben, ſo mußte er doch wenigſtens eins kennen: die Erzählung, die Leſſing von dem Banks'ſchen Drama giebt, denn dieſem iſt er in der Dispoſition des Stoffes faſt buchſtäblich gefolgt. Wir finden bei Banks wie bei Laube die Intriguen der Gegner, Burleighs, Raleighs und der von Eſſex einſt verſchmähten Nottingham, wir hören von ſeiner Abordnung als Generaliſſimus gegen den iriſchen Rebellen Tyrone, von dem Vorſatz der Lords, ihn des Hochverraths anzuklagen, von Southamptons Fürſprache — Alles im erſten Akte, und nur das „erregende Moment“, Eſſex' Erſcheinen in London, findet ſich bei Laube zum Vortheil der Wirkung ſchon an den Schluß deſſelben verlegt. Banks bringt es erſt im zweiten Akt. Aber er bringt dort im Uebrigen auch faſt ganz daſſelbe, was Laube uns beſcheert: wohl nicht die Scenen in Eſſexhouſe, die epiſodiſcher Natur ſind, aber doch Alles, was zur Haupthandlung gehört, insbeſondre alſo den ungnädigen Empfang des Helden durch die Königin und ihre Forderung, den Commandoſtab in die Hände ihrer Miniſter, ſeiner Feinde, zu legen. Der dritte Akt enthält hier wie dort die dreiſte Selbſtrechtfertigung des verwöhnten Günſtlings und die berühmte Ohrfeige, der vierte den angeblichen oder wirklichen Aufſtand des Beleidigten gegen Eliſabeth, ſein Unterliegen und die Entdeckung ſeiner heimlichen Vermählung, der fünfte des Eſſex Verurtheilung und das Spiel mit dem Ringe, den der Held bei Banks erſt im vierten Akt aus den Händen der in ihren Gefühlen immer noch ſchwankenden Königin empfängt. Laube hat ihn geſchickter verwendet und dafür vermuthlich Leſſing dankbar zu ſein. Denn dieſer bemerkt ſehr richtig, daß Eliſabeth ihrem Geliebten ein ſolches Treuzeichen nur zu einer Zeit gegeben haben könne, als ſie völlig herzeinig mit ihm geweſen, alſo lange vor dem Beginn des Dramas; daß ſie es vergeſſen und daß es ihr nun plötzlich, unerwartet, vor die Augen kommen müſſe, ein Symbol der alten Liebe und ein ſtummer Hülferuf um Rettung

aus höchster Noth. Auch darin verläßt Laube die Pfade seines Vorgängers, daß er die ränkevolle Nottingham bußfertig werden läßt, ehe sie den Helden zu Falle gebracht. Bei Banks überbringt sie, innerlich unverwandelt, der Königin den Ring, ohne seine Bedeutung zu kennen — bei Laube ist sie es, die sich das Juwel von dem Helden übergeben läßt, um sein verfallenes Leben damit zu retten. In beiden Fällen kommt der gute Wille zu spät. Denn als die Banks'sche Elisabeth die Vollstreckung des Urtheils untersagen will, haben Cecil und Raleigh das Richtschwert eilfertig schon fallen lassen, und als die Laube'sche Nottingham aus dem Tower verlangt, um der jungfräulichen Königin das Gnadenpfand zu bringen, sorgen ihr Gemahl und sein Bastardsohn dafür, daß die Gefängnißpforten verschlossen bleiben und die Execution ihren Gang geht. Das ist die einzige bedeutendere Abweichung zwischen Laube und Banks; und auch diese kann ich, da sich ihre psychologische Wirkung nur auf eine Nebenperson, die Lady, erstreckt, nicht für wesentlich halten. Denn daß Essex ernstlich um Gnade flehen durfte, verbot sich ohnehin von selbst.

Damit ist im Grunde Alles gegeben, was der Tragödie zur Wirkung verhelfen mußte, wenn Laube den Stoff in seiner klugen Weise behandelte, und das hat er natürlich gethan. Immer zu rechter Zeit stellt sich ein Lärmen, ein Getöse, ein zwei-, drei- oder vierstimmiger Ruf ein; ritterliches Pathos, Sentimentalität, Spott, Scherz und Ernst wechseln für die theatralische Stimmung so günstig wie möglich, und zu rechter Zeit fehlt es auch an einem jener Botenberichte nicht, die Laube den Schiller'schen Meisterstücken „Wir standen keines Ueberfalls gewärtig", „Wir hatten sechszehn Fähnlein aufgebracht", „Der Kaiser ritt herab vom Stein zu Baden" nachgebildet hat (Raleighs Meldung von der Schlacht in den Straßen Londons). Mit scharfem Bühnenblick ist wieder jede Figur und jede Situation angeschaut, so daß der gewöhnliche Effect niemals versagen kann, und in einigen Nebenfiguren wird auch wohl aus der bloßen „Rolle" ein Charakter. Der alte Sir James Ralph und Essex' furchtsamer Haushofmeister Jonathan sind gar wohl gelungen, und auch in

den Adern der Königin fließen einige Tropfen echten und rechten Menschenbluts. Das offenbart sich vor Allem da, wo sie mit ihrem mannweiblichen, derben Wesen, dessen Darstellung dem bündigen Naturell Laubes erreichbar war, sich zu cordialem Geplauder herabläßt (in den Gesprächen mit Ralph) oder, ganz außer sich gesetzt, mit ihrer dürren, schwung- und glaubenlosen Philosophie energisch herausplatzt. Da, wo aller Schimmer der Hoheit, aller ideale Trug sie verläßt, in dem Eingeständniß des platteſten Egoismus ist sie eine zwar ganz unkönigliche, aber plausible Natur. „Betrügerisches Volk!" redet sie den Helden und die arme Rutland an, und als diese von Elisabeths „Zorn" redet, lacht die Herrscherin auf:

„Mein Zorn? Als ob
Die Welt verdiente, daß man zornig würde!
Verachtung, Ekel gährt in meiner Seele,
Verachtung all der Phrasen, welche Tugend,
Uneigennützigkeit und zarte Regungen
Dem Menschenpack andichten."

Das ist nicht sehr poetisch, aber es ist zum Mindesten deutlich, und diese ungeschminkte Ehrlichkeit ist mehr werth als Essex' große Worte und die gekünstelte Naivetät und der noch gekünstelteren Wahnsinn der Rutland, wider die der Schatten der Ophelia zum Himmel schreit.

Das ist aber auch Alles, und eine schärfere Prüfung auf den dramatischen Zusammenhang und die tragische Collision des Helden besteht auch dies vielgerühmte und vielgegebene Drama nicht. In Rücksicht auf seine Structur ist ein Punkt bei Banks wie bei Laube gleich bedenklich. Essex tritt im zweiten Akt vor das Auge der Königin — sie ignorirt ihn, läßt ihn knieen und geht davon: eine Beleidigung, so schwer, daß sie einen Mann in Harnisch bringen muß. Diese Folge trifft auch ein. Essex sagt sich mit Laube'scher Nüchternheit:

„Verachtung dulden
Zwingt ja zunächst sich selber zu verachten",

und verschwört sich dann:

„Dies oder das: Erbärmlich leben oder
Gefürchtet leben, und, wenn's sein muß, sterben."

Was entſteht aber daraus? Zunächſt nur dies: er kommt im dritten Akt noch einmal nach Weſtminſter, jetzt mit ritterlichem Gefolge, holt die Rechtfertigung nach, die ihm im zweiten Akt abgeſchnitten, und erhält nun den Backenſtreich. Das iſt doch nur eine verſtärkte Wiederholung des Auftritts im zweiten Akt. Warum alſo der Aufenthalt dort? Einer dieſer beiden Akte war bei Licht beſehen überflüſſig, und einen Discurs einfach dadurch zu verhindern, daß man die Bühne verläßt, iſt ein anfechtbares Mittel. Es ſtand Nichts im Wege, daß Eſſex ſchon im zweiten Akt Alles ſagte, was er auf dem Herzen hatte, und daß Eliſabeth ihm dieſelbe Antwort mit dem Commandoſtab gab. Wozu alſo der Aufſchub, wenn nicht im Intereſſe der Zahl von fünf Akten? Der dritte würde dann den Aufſtand des Helden, der vierte und letzte ſeinen Tod gebracht haben. Das wäre eine natürliche, ſchrittweiſe Entwicklung geweſen.

Aber auch des Helden Verſtrickung und ſein Untergang giebt noch zu denken. Zwar ſterben mußte er nach dem, was er gewagt, auf alle Fälle, aber der Grund iſt doch ein lediglich äußerer, er liegt nicht in ſeinem Gemüth ſelbſt. Eſſex iſt ſorglos und ſelbſtbewußt, aber daß die gegen ihn gerichteten Anklagen falſch ſind, unterliegt keinem Zweifel. Seinem Freunde Southampton ſagt er ganz unverblümt, er ſei nicht gekommen um den Herrn zu ſpielen, und ſeinem jungen Weibe verſpricht er, ſich von allem Flitter zu löſen und den Heeresfürſt und Großſtallmeiſter „wie ein verbrauchtes Kleid abzuſtreifen“. Nun widerfährt ihm der grobe Schimpf. Natürlich ſetzt er ſich zur Wehre; er muß es, ſonſt wäre er kein Mann — und gegen dieſen Vorwurf iſt Robert Eſſex geſtählt. Die Königin hat ihn öffentlich geohrfeigt — öffentlich muß er ihr darauf Antwort geben. Der Student, der Offizier, der ritterlich geſinnte Mann fordert den Beleidiger zum Duell — der Vicekönig von Irland konnte der Königin von England nur mit Rebellion gegenübertreten. Es iſt ein Aufruhr, deſſen letzter Grund ein Mißverſtändniß iſt — aber es verſteht ſich, daß Eſſex' Haupt, nachdem er geſcheitert, nicht auf ſeinen Schultern bleiben kann. Aber ſo wenig es tragiſch iſt, daß dem Duellanten nach den Zweikampfgeſetzen ſein Recht wird, ſo wenig

iſt es tragiſch, daß man den Peer von England für die Rache, die er nimmt, köpft. Er wurde gezwungen und hat im innerſten Grunde des Herzens Nichts von dem gewollt, was ihn in den Augen des Hofes und der Monarchin verklagt. Das beweiſt auch ſeine Haltung im Kerker. Seine Ehre iſt verletzt, ſeine äußere Ehre — das betont er wiederholt und darum wünſcht er ſich den Tod herbei als „ſeinen letzten, wahren Freund". Mit ſolchem Rührbrei auf den Lippen ſtirbt kein tragiſcher Held. Kein friſcher, feuriger Lebenstrieb zuckt dieſem Eſſex wider die brutale Gewalt, der er unterliegt. Und ſelbſt Maria Stuart fühlt doch im letzten Akt, trotz der undramatiſchen Beichte, die der bis dahin ſo bedeutenden Tragödie einen ſchweren Stoß verſetzt, in Leiceſters Arm noch eine augenblickliche Regung der Eigenliebe; und ſelbſt Graf Egmont, der ſo gefaßt und muthig ſtirbt, ſtampft doch mit dem Fuße auf, als er erfährt, daß ihm „keine Rettung" beſchieden ſei und ſeufzt dem fliehenden Leben nach! Jedes Intereſſe an dem Helden ſcheint mir darum auch im Schlußakt erloſchen zu ſein. Das iſt kein Menſch mehr, der getödtet werden kann, und um deſſen Tod wir zagen — das iſt ein Marionettenritter, dem man nicht weh thut. Gleichgültig gelaſſen ſehen wir ihn auf die Platform zum letzten Gange treten. „Graf Robert Peer von Eſſex iſt geſtorben", ruft Cecil, nachdem der Streich gefallen. „Ihr irrt euch, Herr Staatsſecretär", möchten wir antworten, „er ſtarb ſchon im vierten Akte". —

Demnach, da rein tragiſche Colliſionen dem Dichter nicht gelingen wollen, wäre anzunehmen, daß ihm das eigentliche „Schauſpiel" beſſer geräth. Ganz richtig. Aber die ſonderbare Halbheit, die ſeine Trauerſpiele verrathen, verleugnet er auch auf dieſem Gebiet nicht, denn merkwürdigerweiſe wählt er für ſeine Schauſpiele mit Vorliebe Stoffe von tragiſcher Natur, die zu einem friedlichen Ausgang keinen Raum laſſen dürften. Er ſpielt in ihnen mit dem Feuer, und wenn den Helden ſeiner Trauerſpiele und ihren Conflicten der tragiſche Charakter fehlt, dann ſpitzen ſich die Conflicte in ſeinen Schauſpielen tragiſch zu — um untragiſch zu enden. Und der eine Fehler iſt ſo ſchlimm wie der andre. „Prinz Friedrich" und die „Karlsſchüler" liefern die Beweiſe,

dort der Conflict Friedrich Wilhelms des Ersten mit seinem genialen Sohne, hier der Zorn des Despoten von Württemberg gegen den Dichter der „Räuber". Aber die Geschichte — sagt man vielleicht. Wie konnte der Dichter tragisch enden lassen, was die Geschichte versöhnt, zum Ruhm für die Menschheit und das Haus Hohenzollern, zum Heil für Deutschland gelenkt hat? Das that sie und wir segnen diese Wendungen. Aber die Geschichte hat auch mit der Kunst, mit tragischen und dramatischen Gesetzen nicht das Mindeste zu thun! Ihr ist es unbenommen, von den Linien der aesthetischen Nothwendigkeit und von den tragischen Fallgesetzen abzuweichen, und auszubeugen, wohin es ihr beliebt. Die Kunst aber kennt keine Compromisse, keine Ausgleiche, kein Vergessen und kein Bemänteln. Sie spricht nicht wie ein erzürnter Philister, den ein gutes Mittagessen besänftigt hat, zu dem leichtsinnigen Schuldenmacher von Sohn: „Eigentlich müßtest Du — indessen diesmal —" Von wohlfeilem Einlenken weiß sie Nichts, und wie er geschärft ist, fliegt der tragische Pfeil.

„Prinz Friedrich" ist gewiß ein vielfach treffliches Stück, und man kann begreifen, daß es, gut gespielt, seinem Autor am Wiener Stadttheater, von ihm selbst in Scene gesetzt, große Ehren eingetragen hat, Ehren, die um so erfreulicher waren, als sie den etwas verdüsterten Horizont seines Directionshimmels plötzlich hoffnungsvoll wieder erhellten. Das rauhe, bärbeißige Soldatenthum ist in ihm von seiner ernsten Seite eben so gut erfaßt wie in Gutzkows „Zopf und Schwert" von der heitren: schonungslos, hart, geisttödtend und poesielos — aber auch staatenerhaltend und in seiner strengen Erziehung zur Pflicht eine hohe moralische Macht. Der leichtsinnige, lebenslustige Katte ist mit wenigen Strichen sehr glücklich skizzirt, und selbst das schwerer festzuhaltende Bild des Kronprinzen, der hier von Extrem zu Extrem schwankt, enthält einige überraschend echte Züge und in Friedrichs Versuch, den Widerspruch in seinem eignen Wesen zu schildern, sogar einen Genieblitz: „Hier," sagt der bedrängte Jüngling zu seiner Schwester Wilhelmine, indem er auf Kopf und Brust deutet:

„Hier iſt eine unüberwindliche Grenze, mein Kopf allein redet und richtet mich zu Grunde, mein Kopf kennt kein Erbarmen für mein Herz, kein Erbarmen für mein Leben.“

„Denke dir einen Waſſerfall, Schweſter, einen brauſenden, tobenden Waſſerfall. Dies ſind meine Gedanken, meine Pläne, dies iſt mein Geiſt. Ich aber, dein armer leiblicher Bruder, ich ſtehe mit meiner machtloſen Perſönlichkeit unter dem Ueberhange des Felſens, über welchen meine Fluth hinwegſtürzt, ich ſtehe da, kläglich und frierend zuſammengekauert, ich rufe, ich ſchreie, umſonſt, umſonſt! Meine ſchwache Stimme wird vor dem Brauſen meiner eigenen Fluthen nicht gehört, und ungehört, unverſtanden, muß dein armer Bruder verſchmachten und ſterben.“

Ein ſolcher Widerſpruch im eigenen Buſen giebt Friedrich ſchon etwas von dem Weſen der tragiſchen Naturen. Und dieſer tragiſchen Natur keimt nun ein tragiſcher Conflict. Friedrich ſteht im offenen Gegenſatz zu ſeinem Vater, und Alles, was in uns menſchlich und frei empfindet, tritt in dieſem Streit auf die Seite des Sohnes. Der preußiſche Unterofficier auf dem Königsthron begeht einen brutalen Gewaltakt nach dem andern, er unterdrückt nicht nur des herrlichen Prinzen ganze Jugend mit all ihrem reichen Schmuck an Geiſt und künſtleriſchem Empfinden, er will ihn auch ſeiner Thronrechte berauben und legt es ihm nahe genug, daß er ihn für den Fluch ſeiner Familie und ſeines Landes halte. Da wird dem Gefolterten der Kelch endlich zu bitter, und er unternimmt mit der Freunde Hülfe den bekannten Fluchtverſuch. Das Kriegsgericht fällt ſein Urtheil über Katte: Caſſation und zehn Jahre Feſtung, über den Kronprinzen aber weigert es ſich den Spruch zu fällen — das ſollte genügen, denkt man, und der Vater müßte erleichtert aufathmen. Doch nicht! Der König caſſirt den Spruch. Er verurtheilt Beide zum Tode, er läßt Katte im Angeſicht des jammernden und verzweifelnden Friedrich ſterben und verdammt ſo beiläufig noch ein armes, rechtſchaffenes Mädchen, das er in's Blaue hinein als die Dirne ſeines Sohnes bezeichnet, zum Pranger und zur öffentlichen Auspeitſchung: eine Strafe, die ſie auch wirklich erleidet. Höher kann der tragiſche Zündſtoff nicht gehäuft werden, gegen eine ſolche Entwürdigung des Menſchen und des Königsſohnes muß ſich jede Fiber in dem Prinzen empören, und da

genügt auch der ſtärkſte kalte Waſſerſtrahl nicht um den Brand zu löſchen. Aber er thut es bei Laube doch und — mußte es natürlich thun, weil der Stoff nun einmal gewählt war und mit der preußiſchen Geſchichte, der Geſchichte des alten Fritz, nicht beliebig umgeſprungen werden konnte wie mit einer entlegenen Zeit im fernen Spanien oder Rußland. Nicht wie Czar Peter und Alexis, wie Philipp und Carlos konnten und durften ſich Friedrich Wilhelm und ſein Sohn auseinander ſetzen. Und nun kommt eine kalte Douche nach der andern, um das brennende Haus vor dem Zuſammenbruch zu retten. Nun wird die Politik und der Nutzen der Mannszucht betont. Wir zweifelten nie an ihr, antworten wir, nicht Willens, die tragiſche Beſchaffenheit des Stoffes abzuleugnen — denn hätten dieſe nicht bis zu einem gewiſſen Recht auf des Königs Seite geſtanden: er wäre ja völlig unerträglich und der Kampf mehr ein Stiergefecht als eine dramatiſche Colliſion. Daß es nicht genüge, ſieht der Dichter auch ſehr wohl ein. Er zeigt uns den Monarchen darum klüglich gleich im erſten Akt in überraſchend verſöhnlicher Laune und läßt den erſten neuen Zank aus lauter kleinen Mißverſtändniſſen entſtehen — Mißverſtändniſſen, die ſich doch natürlich werden aufklären laſſen? Er ſorgt ebenſo klüglich für eine Art protokollirten Selbſtbekenntniſſes des Kronprinzen, (das Schriftſtück der Doris Ritter), welches im letzten Akt zwar des Königs ganzen Beifall findet, uns aber völlig kühl läßt. Denn was geht es den Zuſchauer an, wie Friedrich zu der Praedeſtinationslehre ſteht und ob er ſich zum Calvinismus bekennt oder nicht? Die Kunſt beſitzt für ſolche Dinge keinen Reſonanzboden. Laube thut aber noch mehr. Er macht Katte nicht minder vorſorglich zu einem frivolen Egoiſten und läßt Friedrich ſelber ſagen, er würde ihn todtſchießen laſſen müſſen, wenn er einmal zur Regierung gelangte. Und wenn wir trotzdem im fünften Akte wiederholen: das wiſſen wir Alles, aber eine Verſöhnung giebt es dennoch nicht, dann zieht Laube einige kleine Ueberraſchungen aus der Taſche, die er in dieſem Falle, wie er es ſonſt doch thut, nicht einmal vorbereitet und angedeutet hat. Er läßt den königlichen Vater ſeinem Sohne zuflüſtern, Katte habe ſich der Gunſt der

Prinzeſſin Wilhelmine gerühmt — das iſt abſcheulich — — aber nein, vergebens! Der Kronprinz und wir bleiben hartnäckig. Denn dort ſteht das arme geſtäupte Mädchen, die himmelſchreiend mißhandelte Unſchuld. O, ſagt der Dichter, die wird der König um Verzeihung bitten — und wirklich, Friedrich Wilhelm der Erſte bringt es über ſich, einzugeſtehen, er habe ihr Unrecht gethan, und Doris Ritter aus Potsdam küßt dem Barbaren gerührt die Hand. Was hindert denn nun den Prinzen gleichfalls zu vergeſſen und zu verzeihen? Der König weiß ſeinen Sohn ſehr geſchickt zum Eingeſtändniß ſeiner Anſichten über Kattes verwerfliche Philoſophie zu bringen, der Unmöglichkeit, einen Staat mit Menſchen, wie jener einer war, zu regieren — und Friedrich ſchwankt. Aber das Eine, wenn nur das Eine nicht wäre! Das Eine? Die Hinrichtung Kattes vor ſeines fürſtlichen Freundes eigenen Augen, dieſe größte Scheußlichkeit der ganzen hiſtoriſchen Procedur. O, ſagt der König, „das habe ich nicht befohlen“. Das hat der General Grumbkow auf ſeine eigne Fauſt angeordnet, General Grumbkow, deſſen rohſoldatiſcher und gemeiner, aber doch wenigſtens entſchiedener Charakter in der zweiten Hälfte des Stücks ſo böſe in's Wanken kommt — und richtig, ſo verhält es ſich. Und damit iſt das letzte Hinderniß hinweggeräumt. Friedrich Wilhelm giebt dem Thronfolger ſeinen Degen zurück, und Alles ſchwimmt in Rührung. Die tragiſchen Flammen ſind im larmoyanten Gewäſſer erſtickt. Die kühle Vernunft hat abgewandt, was die einſeitige Leidenſchaft tragiſch verderben wollte — aber unſer aeſthetiſches Gefühl gewinnt nicht dabei, denn jenes tragiſche Verderben wäre ſeine Freude geweſen. Ohne Zweifel lag das Dilemma hier im Stoff. Aber dann hätte er eben nicht gewählt werden dürfen; und wenn doch, dann wären ſeine ſchlimmſten Folgen nur dadurch zu verhüten geweſen, daß der Dichter nicht den Kronprinzen oder ſeinen Vater, ſondern Katte zum Helden gemacht hätte: wie Julius Moſen es in ſeinem „Sohn des Fürſten“ gethan.

Nun vergleiche man mit dem „Prinzen Friedrich“ die „Karlsſchüler“. Der Conflict des Königs mit ſeinem Sohne findet ſich hier in andrer Geſtalt, in der Unterdrückung unſres größten dra-

matiſchen Dichters durch den Gründer der Karlsſchule, den Herzog Karl Eugen von Württemberg, wieder. Nach jeder Richtung hat die Kette des Tyrannen ſchon an dem freien Wuchs des Genius gezerrt, und er fühlt ſich ſchwankend und faſt gebrochen. Da erreicht die Marter ihre höchſte Höhe. Der Herzog hat die „Räuber“ geleſen und findet ſie im bitterſten Ernſte „entſetzlich“. Nichts habe ihn ſo fühlbar getroffen, verſichert er ſeiner Franziska, als dies Buch, das gleichſam in ſeinem Schooße, ein Hohn ſeines Lebens, aufgewachſen ſei, und ebenſo furchtbar müſſe die Strafe an Buch und Autor ſein, wenn er anders ſeinem Leben, ſeiner Stellung, der ganzen Welt des geſetzlichen Beſtandes gerecht werden wolle. Es ſind des Herzogs eigene Worte, die er durch die folgenden verſtärkt: „Dem Henker muß Buch und Autor verfallen. Wenn hieran nicht ein Exempel ſtatuirt wird, ſo bricht die Sündfluth über uns herein und verſchlingt die beſtehende Herrſchaft und wir verdienen unſren Untergang, da wir unſren Erbfeind erkannt und nicht erſchlagen haben.“ Man ſollte denken, das wäre deutlich genug. Zudem erhält es noch eine Verſtärkung dadurch, daß ſelbſt die edle Fürbitte der Gräfin von Hohenheim den Despoten nicht umzuſtimmen vermag. „Er iſt ſtreng und handelt raſch,“ und nur ſo viel erreicht die Flehende von dem harten Mann, daß er ſich wenigſtens herabläßt den verurtheilten Dichter noch einmal zu ſprechen und deſſen Schickſal, wie er glaubt, in ſeine eigene Hand zu legen. Welche Wendung das Geſpräch nehmen muß, läßt ſich denken: der Herzog kann ſeinen Standpunkt nicht verlaſſen und eben ſo hartnäckig beſteht der beleidigte Dichter auf ſeinem Schein. Schiller nennt in berechtigter Entrüſtung die Karlsſchule die Mutter der „Räuber“ und den Herzog ihren Vater, und dieſer ſpricht das bekannte anekdotiſche Wort und zwar „mit furchtbarem Ernſt“, er würde an Gottes Stelle die Welt ungeſchaffen gelaſſen haben, wenn ſich hätte vorausſehen laſſen, daß die „Räuber“ in ihr geſchrieben würden. Und nun wird dem armen Genius eine Polizeibedingung nach der andern vorgeſchrieben, gegen die er ſich mit allen natürlichen Kräften ſträubt. Der Conflict ſpitzt ſich mit jedem Worte nur noch mehr zu. Die brutale Macht ſoll den freigeborenen Geiſt

einschüchtern. „Dreister Schüler! Ich bin als Herr was Besseres als ihr“ heißt es, und „Wenn ich ihm jetzt den Kopf vor die Füße legen lasse, so kräht kein Hahn darnach.“ Die Rechenschaft „vor dem höheren Richter“ erkühnt sich der Tyrann auf sich zu nehmen, und als der Dichter dabei beharrt, schreiben zu wollen, wie der Geist ihm gebietet, da giebt der ergrimmte Herzog seinem Rieger die Ordre, es „bei'm Alten“ zu lassen. Das heißt mit andren Worten: der widerborstige Poet stirbt. Und Karl Eugen ist der Mann darnach, Ernst zu machen. Wer einen Schubart auf dem Hohenasperg in jämmerlicher Kerkerhaft verkommen läßt, der kann auch das gefährlichere Genie eines Schiller mit einem Schwerthieb unschädlich machen. So stehen denn auch die Sachen am Schluß des vierten Aktes, und kein andrer Ausweg bleibt dem Herzog, dem Dichter und — dem Verfasser des Dramas „Die Karlsschüler“ übrig.

Aber nun ist doch Schiller nicht hingerichtet, und die Geschichte schreibt dem Dramatiker wieder einmal ihr Halt! vor. Der Dichter der „Räuber“ hat auch noch einen „Fiesco“, „Kabale und Liebe“, „Wallenstein“ und „Tell“ geschrieben, und in allen deutschen Herzen lebt sein theures Bild — da mußte also an dem entscheidenden Wendepunkt Kehrt gemacht oder aber das Stück besser gar nicht geschrieben werden. Diese Entscheidung wäre allerdings die einzig richtige und mögliche gewesen. Der Gegensatz der caesarischen Tyrannei und des freien dichterischen Genius schließt einen starken dramatischen Conflict ein, aber er ist viel zu ernsthaft um versöhnlich behandelt zu werden; nur im Sinne von „Kabale und Liebe“ durfte der Despotismus der kleinen Souveräne des vorigen Jahrhunderts, der sich mit dem Morde und der Wollust so eng verband, auf der Bühne erscheinen. So hassenswerth ist er, daß man ihm die gründlichste aesthetische Abstrafung wünscht, etwa so wie Fitger sie ihm in seinem Trauerspiel „Von Gottes Gnaden“ hat angedeihen lassen. War diese Consequenz, diese Unerbittlichkeit unmöglich, dann fort mit dem ganzen Sujet. Diesen Muth der Ueberzeugung aber besaß Laube nicht und zu der Opferung alles dessen, was ihm der Stoff an theatralischer Wirkung zu bergen schien, konnte er

ſich nicht entſchließen. Da blieb denn Nichts andres übrig als unter die Züge des Unterdrückers ebenſo viele Biedermannszüge zu miſchen, ſo daß nun eine Art jener verſtellbaren Bilder daraus wurde, die en face und von den Seiten geſehen immer ein andres Antlitz zeigen. Und nun läßt ſich derſelbe Karl Eugen, der mit der Freiheit und dem Leben der Dichter ſo kurzen Proceß macht, in Gegenwart ſeiner Bedienten von einer reſoluten, aber ſehr vorlauten Dame, der Generalin Rieger, den Kopf zurecht ſetzen. Er läßt ſich das ſchnöde Wort gefallen, man könne wie Dionys von Syrakus ein Schulmeiſter werden und ein Tyrann bleiben. Ein frecher Eleve, Anton Koch, übt an ihm ſeinen albernen Witz; er darf dem Gewaltigen in's Geſicht ſagen, ſeine verfehlte Zucht führe ihn ſelbſt und Schiller „links ab von der Wahrheit", und man könne von den abgehetzten Karlsſchülern, die den „Clavigo" ſpielen müſſen, nichts weiter als eine „Pferdekomödie" erwarten. Und ſogar ſentimentale Ermahnungen läßt ſich der Herzog von einer jungen Perſon, der Demoiſelle Laura, bieten. Nun möchte ich einmal geſehen haben, wie ſich der wirkliche Karl Eugen ſo dreiſten Creaturen gegenüber benommen hätte! Sicherlich wäre er ſo ſummariſch mit ihnen, und mit dem impertinenten Tyroler Koch beſonders verfahren, daß Keiner mehr dergleichen Inſolenzen gewagt haben würde. Denn ſie ſind zugleich Unſchicklichkeiten, die auch ein mildgeſinnter Herrſcher nicht durchgehen laſſen durfte. Wäre ihre laxe Aufnahme noch ein Beweis fürſtlicher Laune oder einer Anwandlung von Großmuth! Karl Eugen konnte auch edel ſein, wenn es ihm beliebte, und ein Fürſt, der ſich in ſeiner eigenen Reſidenz eine Aufführung von „Kabale und Liebe" anſah, alſo ein Drama, das von Angriffen gegen den Hof wimmelte, und das Drama eines Dichters, der die herzogliche Gnade mit vermeintem Undank gelohnt hatte und landesflüchtig geworden war — ein ſolcher Fürſt hatte das Zeug zum vorurtheilsloſen, großen Mann in ſich und war keine gewöhnliche Erſcheinung. Aber dieſe Regungen mußten frei aus ſeiner ſelbſtherrlichen Natur herausſpringen — ſie waren ebenſo wohl Beweiſe ſeiner vor jeder Anfechtung ſich geborgen fühlenden Macht wie die Zornbefehle, die er unbekümmert um Recht

und Gerechtigkeit gab. Er handelte so, weil es ihm so beliebte. Wie contrastirt aber mit dieser fast imposanten tyrannischen Freiheit die philiströs-gutmüthige Art, mit welcher der sonst so eisenharte Fürst in den „Karlsschülern" sich von seinen Untergebenen hänseln, verspotten und heruntermachen läßt! Von einem so nachgiebigen Despoten in Schlafrock und Pantoffeln kann man es sich allerdings versehen, daß selbst seine fürchterlichsten Betheuerungen nur leere Worte sind. Und so kommt es auch in der That. Als Schiller mit Hülfe seiner Freunde auf und davon geht und der Herzog die Flucht, die sich für den Regimentsarzt Schiller zugleich als Desertion charakterisirt, erfährt, da — läßt er sich den Brief Dalbergs vorlesen, um seine Anschauungen darin bestätigt zu finden. Und als er nun hört, wie Dalberg über die „Räuber" und ihren Schöpfer denkt, daß die Aufführung des gefährlichen Stückes nicht mehr zu hintertreiben und zu verbieten gewesen sei und daß sie bei dem einsichtsvollen Publikum den enthusiastischesten Beifall gefunden habe, da — giebt er Befehl, die Reiterpatrouillen, die den Flüchtling einbringen sollen, zurückzuziehen und ihn ruhig von dannen gehen zu lassen. Und auch dem armen Schubart kommt seine plötzliche Einsicht zu Gute. Er beugt sich also — dem Erfolge, den die Welt ein „Gottesgericht" nennt, und sieht es behaglich kommen, daß man in Zukunft nicht die Worte seines verfolgten Poeten, sondern *seine* Gewaltmaßregeln „Schwabenstreiche" nennen wird. Das ganze Bild ist verschoben und verzerrt. Parturiunt montes — und es ist nicht Laubes und seines Dramas Verdienst, daß die lächerliche Maus, die den Fängen des herzoglichen Löwen entschlüpft, sich hernach in Deutschlands kraftvollsten Dramatiker verwandelt. Und hier zeigt sich wieder der ganze Unfug solcher Literatur- und ähnlicher Komödien, die mit dem Ruhm eines großen Mannes, den alle Welt kennt, ihre eigne Blöße verdecken. Nur weil wir wissen, wer der Dichter der „Räuber" war und was aus ihm geworden, ist der fünfte Akt der „Karlsschüler" überhaupt möglich; würde uns dies Wissen fehlen, würde dieser Dichter zufällig Päpke oder Piepenbrink, Meyer oder Müller heißen, dann würde der Schluß in seiner ganzen Thorheit

vor uns liegen, ein jämmerlich verregnetes Feuerwerk — und das Drama hätte im Uebrigen genau so bleiben können wie es war. Nun deckt Schillers großer Name den Autor — die Unbefangenen aber sagen sich, daß uns die Laube'schen „Karlsschüler" genau dieselbe Lehre wie Gutzkows „Königsleutenant" geben.

Schillers großer Name! Nur dieser — denn weiter findet sich von dem Dichter in dem Rock des Laube'schen Regimentsfeldscheers Nichts, es müßten denn die Citate sein, die wir überreichlich zu hören bekommen, Proben aus dem „Triumph der Empfindsamkeit" und der „Entzückung an Laura", Schlagworte aus den „Räubern", dem „Fiesco" und dem damals noch gar nicht geschriebenen „Carlos". Was übrig bleibt, ist ein weinerlicher, winselnder, unaufhörlich von einem Gefühl zum andern schwankender Patron, der den Glauben an seine dichterische Begabung von der Neigung edler Frauen zu ihm abhängig macht. Und das ist traurig genug, denn es schädigt die hohe Person des Dichters, und es heißt wenig Achtung vor dem Publikum zeigen, ihm dies abscheuliche Pendant zu dem Gutzkow'schen „Goethe" als „Friedrich Schiller" aufzuschwatzen. Das Bild, das im Volke von diesem lebt, das ideale Bild des personificirten Männerstolzes vor Königsthronen mit dem nach oben gerichteten Blick, das Bild dieses feurigen, begeisterten, Andre rührenden, aber selber kaum gerührten Poeten — wie ganz anders deckt es sich mit dem historischen Bilde als die schlotterige Puppe der „Karlsschüler". Der wirkliche Schiller, der in Marbach geboren ward und hernach leibhaft in Stuttgart, Mannheim, Weimar wandelte, der war, äußerlich linkisch und eckig, auch geistig felsig und scharfkantig, ein stolzer Mensch, der wohl einmal wie jedes echte Genie an seiner Berufung zweifelte und selbst verzweifelte, dem aber die Lust zu wortreichen Klagen, zu unmännlichem Jammer gänzlich fern lag. Er hatte eine weiche Seele, aber sentimentale Rührscenen waren ihm verhaßt, und auch über die schwersten Hemmnisse und die größten Schmerzen in seinem Leben hob er sich mit erhabenem Schwunge hinweg. Und wenn er als blutjunger „Karlsschüler" dem weichmüthigen Hange seiner Zeit mit den befreundeten Jünglingen nachgegeben haben mochte — der

„Regimentsmedikus" Schiller war kein weinender Knabe mehr. Wohl übermannte ihn in der ärgsten Colliſion, in der Gefangenſchaft, während der Flucht, auf Augenblicke das Gefühl ſeiner troſtloſen Lage, aber auch der rückhaltloſeſte Erguß ſeiner Leiden, der allbekannte Brief an ſeine Schweſter Chriſtophine, der durch das Weimarer Facſimile in Hunderten von Abzügen in die Welt gegangen iſt, enthält immer noch mehr Hoffnung, Ruhe und Ueberlegenheit, als ſie der Laube'ſche Schiller je zeigt. Da ſehen wir den Muth noch ungebrochen und wie ein edles Roß alle Hinderniſſe nehmen, die ihm den Weg verſperren wollen. Ein mannhaftes „Durch!", das iſt die Loſung, und da kümmert es den Fortſtürmenden nicht viel, ob andre Exiſtenzen unter ſeinen Füßen zu Schaden kommen. Man prüfe einmal die Stelle jenes Briefes an die Schweſter, die von der Tilgung ſeiner Schulden redet: „Ich hätte bereits die Hälfte abgetragen, wenn es nicht meine Pflicht wäre, zuerſt mein Glück zu etabliren — und wofür wäre ich denn ſo lange ein rechtſchaffener Mann geweſen, wenn mir dieſes Praedikat nicht einmal auf ein Viertel- oder Halbjahr Credit machte?" Das klingt bei aller Großartigkeit auch ſehr praktiſch — aber es iſt die Hellſichtigkeit und der Selbſterhaltungstrieb des echten Genius, der immer auch die Mittel findet, um ſich und das ihm anvertraute Pfund vor dem Untergang in der Niedrigkeit zu bewahren. Man halte Richard Wagners Briefwechſel mit Lißzt daneben, und empfinde die Aehnlichkeit! So hebt ſich der große Mann in der Bedrängniß über die Miſere des Tages hinweg, weil er die Kraft in ſich fühlt, dereinſt tauſendfach vergelten zu können.

Wie anders nimmt ſich das aus, als die gegenſtandsloſen Reden des Schillers der „Karlsſchüler"! Der nennt ſich „ein verfehltes Menſchenkind, das für ausſchweifende Pläne nicht Kenntniß und Talent beſitzt, für regelmäßige Thätigkeit aber durch ausſchweifende Phantaſie bereits unrettbar verdorben iſt, ein verlor'nes Menſchenkind, das man in's Meer werfen ſoll, wo es am Tiefſten iſt". Der jammert, ihm würde das Schreiben manchmal ſo ſauer und er müſſe fürchten, es ſei doch „nichts Ganzes mit ſeinem Talent". Wenn Gräfin Franziska ihm ein ungnädiges

Geſicht zeigt, ſo lamentirt er: „Wenn ſolch' eine Frauenſeele keinen Antheil mehr fühlt, dann verdienen wir auch keinen, dann haben wir alle mich überſchätzt, und meine tranrigſten Ahnungen werden grinſende Wahrheit — Anton, ich bin dann kein Dichter und mir geſchieht ganz recht, daß ich zerſchmettert werde"; wenn aber die kleine Laura ihm verräth, ſie liebe ihn, dann jubelt er wieder: „Kein Königreich auf Erden hat Raum für mein Glück. Ich bin geliebt, und nun bin ich auch ein Dichter". Nein, Wortheld, du biſt keiner, und du haſt kein Recht zu winſeln: „O Dichtkunſt, welch' ein ſchmerzliches Geſchenk des Himmels biſt du! .... Damit ich ein Gedicht machen kann, muß ich unſäglichen Schmerz erfahren, denn wer nicht mit ſeinen Thränen ſchreibt, den nennen ſie keinen Dichter!" Du biſt ſo wenig ein Poet, wie der vorlaute Junge im „Königsleutenant", der den Namen Goethe trägt und der denſelben Gallimathias zum Beſten giebt wie du! Und wenn du uns im fünften Akt endlich den Rücken kehrſt und den Anſpruch erhebſt, wir ſollen dir für dein Geſchwätz noch eine elegiſche Grabſchrift widmen, dann möchten wir dir zurufen: „Was fällt dir ein? Wir freuen uns, daß du uns endlich von deiner läſtigen Gegenwart befreiſt. Denn du biſt nicht der, der du ſein möchteſt. Du biſt ein mark- und knochenloſes Geſpenſt, aus den Theatergarderoben zuſammengeflickt, ſo unecht wie der Donner, der ſich während deiner Unterredung mit dem Herzog von Württemberg erhebt, um deine Worte zu bekräftigen. Ja, wenn der Himmel im „Wintermärchen", wenn er in der „Jungfrau von Orléans" in Wetterſchlägen redet, dann glauben wir; ein Dichter hat den Blitz in der Hand des olympiſchen Vaters gelenkt und uns erbeben gemacht. Aber dem, der dich geſchaffen, trauen wir eine ſolche Macht nicht zu! Der hat nicht mit den Ewigen an goldener Tafel geſeſſen. Der lenkt klug in der Couliſſe die Donnermaſchine und freut ſich über das Gerumpel, das deinen ſchwächlichen Worten zu Hülfe kommt. Geſelle dich zu ihr, bleibe hinter den Couliſſen und lüge nicht länger im Lampenlicht den Schein des Lebens!"

In der That, ich denke, wenn von der „Reinigung" des Repertoires die Rede iſt, in erſter Linie immer an dies Stück.

Möge es bald von der Bühne verschwinden, wo es den besseren Schauspielern doch längst zum Aerger geworden ist. Es finden sich auch wohl einige „Gerechte“ in seinen fünf Akten: der arme Sergeant, die biderbe Frau des frömmelnden Rieger — aber der Ungerechten sind mehr, und allein schon um des verzeichneten Helden willen sollte man das Stück von der Bühne entfernen, damit das Publikum endlich der Versuchung überhoben werde zu glauben, dieser traurige Phraseur sei jener Schiller, der in Weimar mit Goethe um den dichterischen Lorbeer rang.

Wie ganz anders würde man den Dichter ehren, wenn man anstatt dieser „Karlsschüler“ und der nicht minder schwachen „Bösen Zungen“ jenes unterhaltende, von französischen Mustern günstig beeinflußte Lustspiel auf dem Repertoire bewahrte, das von der Entdeckung des Verfassers der berühmten oder berüchtigten Junius-Briefe handelt, den „Statthalter von Bengalen“. Hier hatte der Autor Gelegenheit, sich durch den „staats- und modegesetzlichen Wirrwarr“ zu arbeiten, von dem Richard Wagner in dem wahrhaft großen, auf starke, menschliche Motive gebauten Drama Nichts wissen will, der aber dem Intriguenlustspiel Nichts schadet und der der modernen, im Streit der socialen und politischen Interessen erstarkten Natur Laubes vertraut war. Der Kampf des Journalismus gegen eine corrumpirte Staatsleitung — welch' ein treffliches Thema für einen Jungdeutschen, und wie viel Gutes ließ sich da für die Preßfreiheit und gegen ihre Auswüchse sagen! „Möchten Sie mir wohl versprechen, Sir,“ fragt der greise Chatam den jungen Philipp Francis, dem Laube die Autorschaft der Briefe in die Schuhe schiebt, „daß Sie im Gegensatz zum Junius all' ihre Briefe mit Ihrem Namen unterzeichnen?“ — „Mit meinem vollen Namen“, fällt Sir Philipp ein, und „Mit seinem ehrlichen Namen“ steigert seine Verlobte das würdige Versprechen. Aber nicht nur die tendenziöse Seite, auch die Intrigue selbst ist mit Geist und Geschick geführt, und der bequeme Lord Waterford, dem es widerfährt, für den Junius gehalten zu werden, wird für den Dichter immer ein ehrenvolles Zeugniß seiner Fähigkeit zu humorvoller Charakteristik ablegen. So berührt sich denn, wie in den „Karlsschülern“, auch hier

Laube mit seinem Freunde Gutzkow; wie der unglückliche „Königsleutenant“ zu jenen, so verhält sich das „Urbild des Tartuffe“ zum „Statthalter von Bengalen“. Man pflege darum diesen „Statthalter“, rathe ich noch einmal, wie man um Gutzkows willen das „Urbild“ frisch erhalten sollte! Denn wie bald werden auch Laubes Werke ihm nachfolgen. Schon verblassen sie, schon wird ihr hohles Theaterleben auch naiveren Gemüthern ein Aergerniß. Da thäte es Noth, ein so artiges Lustspiel der unverdienten Vergessenheit zu entziehen und damit den Namen eines Mannes auf der Bühne hoch zu halten, die ihm, dem praktischen Dramaturgen, so viel verdankt. Seine Verdienste als Bühnenleiter, als Regisseur werden ohnehin nur zu bald eine schöne Mythe sein! Das liegt in der Natur jeder theatralischen Leistung und in der Schwierigkeit, ein Erinnerungsbild von ihr festzuhalten.

Aber eine schöne Mythe werden sie sicherlich bleiben. Seine energische Persönlichkeit hat sich während seines langen Wirkens zu nachdrücklich Geltung zu verschaffen gewußt, und die Schauspieler, so leicht ihre Eigenliebe sie im Urtheil über ihre Collegen beeinflußt, bewundern doch gern, wenn ihre Interessen nicht bedroht sind. Und Laube hob und förderte sie ja im Gegentheil. Die jungen Talente zitterten zwar vor ihm, aber jedes Lob aus seinem Munde trug sie auch in den Himmel, und selbst sein Tadel verklärte bescheidenere Gemüther. Im Jahre 1848 hatte die Aufführung seiner „Karlsschüler“ ihn nach Wien geführt, und da der kecke, willensstarke, literarisch schon berühmte Mann auch den hohen Herrschaften imponirte, wurde er gleichsam stehenden Fußes zum Leiter des damals durch den Käthchen-Bearbeiter, Herrn von Holbein, trotz aller Ordnungsliebe künstlerisch verödeten Hofburgtheaters gestempelt. Der Herbst 1849 entschied sein Schicksal vollends: Holbein mußte gehen und Laube trat als Director der Burg in den neuen Beruf ein, mit wichtigeren Vollmachten ausgestattet, als alle seine Vorgänger, frei in der Wahl der Stücke, der Bildung des Repertoires, der Besetzung der Rollen. Was er auf dem neuen Wirkungsfelde, das er späterhin zweimal wechselte, als er die Burg mit dem Leipziger Stadttheater und dieses mit dem Wiener vertauschte, erreicht und gewollt, das hat er in seinen dramaturgischen und theatergeschicht-

lichen Werken, von denen „Das Burgtheater“ das bedeutendste ist, niedergelegt.

Auch aus ihnen ergiebt sich, daß er ein ganz moderner Mensch war, der seine Theater ausschließlich in diesem modernen Sinne leitete. Bloße literarische Liebhabereien kannte er nicht. Was er dem Publikum brachte, sollte dem Publikum gefallen, d. h. der Majorität des Publikums, und sich selbst wußte er immer so eins mit dem Zeitgeist, daß er sich das Richtige zu treffen stets und unbedingt zutraute. In dieser Fühlung mit dem modernen Leben steckte außer dem praktischen Gewinn der Förderung der Theatertechnik auf dem von Lessing und Schiller gelegten Grunde, und des Theaterinteresses durch die Knüpfung eines intimen geistigen Bandes zwischen Publikum und Bühne, auch eine Gefahr: die Gefahr der Geringachtung der Poesie, die, über der Zeit und dem Raum stehend, die Regeln überfliegt und mit vorsichtigen, zarten Händen angefaßt sein will. Dies vermochte er nicht zu thun — Alles aber, was in seinem Sinne modern war, förderte er auch nach Kräften, und wenn er gleich starke Antipathien hatte, so verwaltete er doch sein künstlerisches Amt im Allgemeinen mit tadelloser Gerechtigkeit.

In rein dramaturgischer Beziehung zeigte sich sein moderner Sinn am Auffallendsten und Nützlichsten in seiner Stellung zu den Spaniern und Shakespeare. Jene wollte er auf unsern Theatern nur im Ausnahmefall als seltene Gäste willkommen heißen, und er that vollkommen recht daran. Er spricht in seinem „Burgtheater“ ein vortreffliches Wort: „Die Lobredner spanischer Dramatik pflegen nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß Dichter wie Calderon sich höchst interessant befreit hätten vom kirchlichen Dogma, indem sie phantastische Wendungen für ihre Heiligen erfunden und eine Symbolik ohne Gleichen erdacht hätten. Diese Phantastik und Symbolik sind eben Folgen ihrer Kette, Folgen der dichterischen Gefangenschaft. Der Gefangene verirrt und verliert sich in Träume, und wenn er Talent hat, macht er aus diesen Träumen Kunstgebilde. Auch wenn wir Katholiken sind, ist uns diese spanische Gedankenwelt eine fremde und enge, wir sind durch unsere Literatur ihr längst entwachsen. So habe

ich denn immer erlebt, daß unsere dramatischen Dichter, wenn sie sich dieser spanischen Welt hingaben, der unsrigen entfremdet wurden und für unser Theater entweder wirkungslos schrieben oder mit der bloßen sogenannten „Komödienwirkung" zufrieden waren, mit der Wirkung formeller Fertigkeit, welche einen augenblicklichen Effect erzeugt, aber unser Herz nicht trifft. Wozu in eine Welt zurückgreifen, welche für den Inhalt unsrer Kunst religiös wie politisch überlebt ist? Wozu Stücke neu in Scene setzen, die uns durch ihren Inhalt, mit wenigen Ausnahmen, fremdartig anmuthen?" Das ist so richtig wie möglich, und es ist wunderlich genug, daß man dieselbe Abwehr, denselben Warnungsruf immer wieder aufs Neue laut werden lassen muß und daß das Gelüsten nach der fremden Frucht bei unsren Theaterleitern nicht ausstirbt. Ist unsre Literatur denn wirklich so arm, daß wir bei allen übrigen Völkern Anleihen machen müssen? oder ist es immer noch ein Rest der alten Unselbstständigkeit, die sich mit dem Ruhm des Kosmopolitismus tröstet? Ist es Bescheidenheit und Gerechtigkeit, die sich vor chauvinistischer Selbstüberhebung fürchtet und Spanien giebt, was Spaniens, Frankreich, was Frankreichs ist? Aber wer will denn Calderon den dichterischen Lorbeer streitig machen? Niemand, der noch fühlt, was dramatische Poesie ist. Trotzdem thut man ihm auf einer deutschen Bühne völliges Genüge, wenn man dem Publikum von Zeit zu Zeit eins seiner besten Werke vorführt: den „Richter von Zalamea" zum Beispiel, ein Meisterwerk, national durch und durch in der Betonung der Ehre, die schließlich auch hier wie immer bei den Spaniern höher gestellt wird als die Gerechtigkeit, und doch Jedermann verständlich. Es redet die Sprache des Genius und der Natur, aber es martert uns nicht wie der schrullenhafte „Dom Gutierre", noch befremdet es uns mit einer mystischen Moralphilosophie wie „Das Leben ein Traum". Dabei aber lasse man es ruhig bewenden und vergesse nicht, daß man die Weltherrschaft in der Kunst nicht dadurch erlangt, daß man von den Fahnen der fremden Völker einige Fetzen losreißt und sich aus diesen sein Panier zusammenstückt. Shakespeare war ganz Engländer, Molière ganz Franzose, Dante ganz Italiener,

und nur der Genius, der ganz vom heimatlichen Marke durchdrungen ist, erobert sich den Erdkreis. Nicht er begiebt sich zu den Nationen und antichambrirt bei ihnen — die Nationen drängen sich vielmehr zu ihm. Das ist immer wieder in Erinnerung zu bringen, und Richard Wagner mag bestätigen, welcher Siege in unsren Tagen der rein germanische Kunstgenius fähig geworden ist. Also pflegen wir in unsren öffentlichen Anstalten den heimischen Stamm, die heimischen Reiser, und verweisen die Kenntniß und den Genuß der fremden Schätze in das stille Kämmerlein. Dort werden sie den Gebildeten unendlich theuer und bis zu einem gewissen Grade unentbehrlich sein — beanspruchen sie aber sich von dort auf den offnen Markt hinaus zu begeben und ihre Stimme im Concert unsres öffentlichen Lebens zu erheben, dann werden sie uns nur verwirren.

Shakespeare, über dessen enge Verbindung mit unsrem Drama und Theater kein Wort mehr zu sagen ist, ist davon natürlich ausgenommen. Es giebt ein Allergrößtes, das auch über die Schranken der Nationen hinwegschreitet, und es wäre Thorheit, die übergewaltigen Werke, deren Verständniß Deutschland der Welt hat erschließen helfen, von den Bühnen zu verbannen, wo sie befruchtend noch beständig an Bedeutung und Wirkung wachsen. „Macbeth", „Lear", „Othello", „Romeo" und der einzige „Hamlet" gehören Allen an, und die Bühne würde sich selbst das Urtheil sprechen, die ihnen nicht die bekränzten Pforten offen hielte. Aber auch gegen die Uebertreibung dieses Cultus auf den Theatern ist nach wie vor Protest zu erheben, und es versteht sich von selbst, daß Laube unter den Widersachern der blinden Lobpreiser nicht fehlte. Er verwarf z. B. die Historien und sprach über manches uns an's Herz gewachsene Werk ein schonungsloses und verletzendes Wort — immer aber vom Standpunkt der heutigen Bühne aus, und stets als der Mann der festen und geschlossenen Composition, dem (mit seinem eigenen Ausdruck) die „schlotternde Ungeschlossenheit" Heinrichs des Vierten ein Greuel war. Und wer erkennte nicht an, daß er sich in Bezug auf den Bau dieses bewunderungswürdigen Werkes entschieden im Recht befindet? Das Episodenhafte in ihm

überwiegt die Haupthandlung, und während diese fast gänzlich reizlos ist, steckt in jenem die ganze Kunst und Kraft des Dichters, eine Fülle von Leben, eine Menschenkenntniß und ein Humor ohne Gleichen. Sich diesem behaglich hinzugeben war aber Laube, der Bühnenpraktiker, nicht der Mann. Galt es darum, das Werk überhaupt auf das Theater zu bringen, so wußte er, was er zu thun hatte: rücksichtslos zerschnitt er beide Theile und pappte aus ihnen ein einziges Stück zusammen, das von Shakespeare wenig mehr als den Namen trägt. Ein charakteristisches und lehrreiches Beispiel! Für den poetischen Geist, der sich frei und fesselos gehen läßt, hatte er eben kein Verständniß oder wollte es nicht haben. Was über das architektonische Gehege hinausquoll, war ihm vom Uebel, und das fällte er mit unbarmherzigem Hiebe. Jeder Pfad mußte bei ihm direct zur Hauptsache führen oder doch darauf deuten, in jeder Situation der Weg vor dem Publikum frei liegen, und nur der war ihm der Meister, der das Ziel in gerader Richtung erreicht.

Hier lag die Grenze seiner Natur, und in der Einseitigkeit auch die Gefahr seines Wirkens. Er war ein so blinder Verehrer der strengen Technik, daß er ganz übersah, daß sich derselbe Lessing, derselbe Schiller, auf die er als die Muster verwies, doch auch im „Nathan", im „Wallenstein", besonders aber im „Tell" und der „Jungfrau" von der eng geschlossenen Form zu einer freieren Composition gewandt hatten, in deren Wahl sie ihr geniales Gefühl für das Wesen des germanischen Geistes auf das Wundervollste offenbarten. Mit ihr gestanden sie zu, ohne die Einheitlichkeit und die Concentration der Handlung irgendwie preiszugeben, daß der künstlerische Genius der Deutschen, von Haus aus romantisch, zu schweifen gewohnt, und darum des Zwanges bedürftig, doch zu kurze Ketten nicht ertragen kann, ohne sein Leben gefährdet zu fühlen. Er mußte einen freieren Spielraum haben, um Stoffe weitschichtigen Inhalts mit historischer Perspective bezwingen zu können, und gewährte man ihm denselben nicht, dann wären vielleicht die feurigeren, allen Zwang scheuenden Geister ärgerlich abgesprungen und hätten sich ganz im Regellosen verloren — wie Grabbe es ja wirklich gethan. Das

fühlten Lessing und Schiller — aber Laube empfand es nicht. Für den romantischen Zug unseres Volkes, für unsere Neigung, über der Freude am rein Poetischen die dramatischen Gesetze geringzuachten, für unser Pietätsgefühl besaß er kein Verständniß. Wie er den alten Schauspielern des Burgtheaters fest und streng, mit dem Kanon in der Hand, ohne sonderliche Liebe entgegentrat, so nahte er sich auch den Dichtern, den Lebenden und den Schatten der Todten, und über dem „Wesentlichen" gingen dann die seligsten poetischen Schönheiten ohne Gnade verloren. Noch erschrecke ich in der Erinnerung vor seiner grausamen Bühneneinrichtung der „Jungfrau von Orléans" und des „Lear". Er hatte immer einen bündigen theatralischen Grund für seine Amputationen, aber er verkannte trotzig, daß die stille Freude und Ergriffenheit, die sich des empfänglichen Gemüths bei dem Anhören eines theuren Dichterworts im Theater bemächtigt, ein kostbares Gut ist, werth, geschont und heilig gehalten zu werden, damit unsre Dramatik vor dem rohen Handwerk bewahrt bleibe. Denn was sind schließlich alle technischen Gesetze, was bedeutet das Geschick des Routiniers, wenn es nicht einen wirklichen Dramatiker, einen echten Dichter stützt? Und hier schwieg ihm die innere Stimme. Hier versagte er, wie als Poet, auch als Empfangender. Sein moderner Geist, sein rastloser Thätigkeitstrieb ließen ihm keine Zeit, im Lande der blauen Blume auszuruhen. Und wenn ihn das große Verdienst ehrt, Grillparzer aus der Vergessenheit befreit und auf der Bühne der Hofburg, die ihn einst fast abgelehnt, mit frischen Lorbeeren geschmückt zu haben — dann war es eben auch die Einsicht in die theatralische Macht dieses begnadeten Genies, die ihn zu dieser Auferweckung und Ehrenrettung führte. Wohl auch das Verständniß des österreichischen Naturells, aus dessen Eigenart sich Grillparzers Wesen so fein erklärt. Und eine Aeußerung Hebbels verstattet uns noch zu zweifeln, ob Laube ohne den unmittelbaren Anlaß, ohne seine Directionsführung in Wien, wo Grillparzer zurückgezogen und resignirt lebte, auf den Gedanken verfallen wäre, „Des Meeres und der Liebe Wellen" und „Der Traum ein Leben" dem Theater zurückzugewinnen — denn poetische Wahlverwandtschaft trieb ihn gewiß

nicht dazu. Auch hierin zeigte er ſich eben als der moderne Menſch, der er war: auf Ort und Zeit, auf das Intereſſe der Gegenwart bedacht und Willens ihre Anſprüche zu erfüllen, ohne doch geradezu ein Liebediener ihrer Intereſſen zu werden.

Dabei aber denke man nicht, daß ihn ein beſonders *nationaler* Kunſtſinn erfüllte. Ach nein! Wenn er die Spanier vom Repertoire ausſchloß und mit Shakeſpeare wähleriſch war, ſo war er darum doch noch kein begeiſterter Kämpe für das deutſche Drama. Gewiß ſtellte er „Emilia Galotti“, „Minna von Barnhelm“ und „Kabale und Liebe“ in das hellſte Licht der Bewunderung, aber doch vor Allem um ihrer meiſterhaften Technik willen, die zur Hälfte mit weiſeſtem Sinne von den Franzoſen erlernt und entlehnt iſt. Wie er aber freieren Compoſitionen germaniſcher Art und Herkunft nicht hold war und immer mehr auf die Form als den Geiſt ſah, ſo griff er unbedenklich zu der ausländiſchen Waare, wenn ſie ſeinen techniſchen Idealen entſprach — wohl auch dann, wenn ſie dem Publikum gefiel. Das iſt der Grund der Pflege, die er den Franzoſen angedeihen ließ. In ſeinem Buch über das „Burgtheater“ glaubte er ſich zwar noch gegen den Vorwurf, ſie über Gebühr berückſichtigt zu haben, verwahren zu müſſen — als er aber das „Stadttheater“ leitete und die finanziellen Calamitäten mit ſeinen künſtleriſchen Grundſätzen Fangball ſpielten, da brachte er unbedenklich eine franzöſiſche Nichtigkeit und Schlüpfrigkeit nach der andren auf die Bühne, ſo wahllos, daß er ſelbſt eine Reaction dagegen für angezeigt hielt und plötzlich das „deutſche Drama“ ganz unerwartet auf ſein Panier ſchrieb. Warum? Weil er unter dieſer Fahne jetzt der Caſſe beſſer zu nützen hoffte. Es war leider zu ſpät, und nicht zum Wenigſten das böſe Beiſpiel, das *er* mit ſeinem angeſehenen Namen gegeben, trägt Schuld an dem widerwärtigen Franzoſencultus unſrer Tage, der, wenn er auch auf dem großen literariſchen Markt zur Zeit der Schwärmerei für Skandinavien und Rußland hat Platz machen müſſen, doch in Deutſchland immer noch graſſirt und ſich in Berlin einen eignen Tempel gegründet hat. Darüber habe ich mich vor einigen Jahren an anderer Stelle, in einer kleinen Schrift „Dumas, Sardou und die

jetzige Franzoſenherrſchaft auf der deutſchen Bühne“ ausführlicher verbreitet, und es mag geſtattet ſein auf dieſelbe zu verweiſen. Hier genüge die Bemerkung, daß kein Einſichtiger die Ueberlegenheit der neueren Franzoſen in der Führung des geſellſchaftlichen Dialogs und das ungemeine Geſchick ihrer Expoſitionen, die Kunſt der Vorbereitung und der Spannungserregung verkennen wird, daß aber jedes Jahr und jedes neuere franzöſiſche Drama ihre Kunſt von der deutſchen weiter trennt, und daß auch (wenn man von dem ernſthaften und großgearteten Augier abſieht) ihre Technik, die Technik Sardous und der Seinen immer ſchlechter wird. Aergere, oberflächlichere Augenblickswirkungen, ſchwächere Motivirungen, unmöglichere Löſungen als die der „Fremden“, der „Dora“, der „Deniſe“ und „Georgette“ laſſen ſich kaum denken, und die anrüchige, widerwärtige Moral, der bodenlos frivole Ton dieſer Komödien oder ihrer Vorläuferinnen hätte Laube warnen ſollen, ſeiner Freude an der Technik und am Geiſtreichen zu willig nachzugeben. Heute hat man an den Folgen immer noch zu tragen; die heutige naturaliſtiſche Jugend ſucht einen Stolz darin, nicht national zu ſein, und ſelbſt die begabteren unſrer Schriftſteller finden es reizvoll, franzöſiſche Zweideutigkeiten im ungraziöſeſten Deutſch zu ſagen und das einzige Thema der Franzoſen, das Thema der ſexuellen Begierde, auch bei uns in Permanenz zu erklären. Und wenn man von Ibſens Technik in allen Zungen ſpricht, dann ſcheint man nicht ſehen zu wollen, daß ſeine Expoſitionen, die man aus hundert kleinen Läppchen zuſammenſetzen muß, ſeine Retardationen, ſeine Schreckſchüſſe eben auch franzöſiſchen Urſprungs ſind, und daß ein Theil der herb-pikanten Wirkung ſeiner modernen Dramen darin beſteht, daß er in die galliſchen Schläuche nordiſchen Wein goß, einen Wein leider, der mit jedem neuen Jahrgang von ſeiner urſprünglichen Kraft und Geſundheit mehr einbüßte, bis er zum widerlich ſchmeckenden betäubenden Tolltrank wurde. Auf dieſen Spuren wandeln die meiſten der Neueren immer noch einher. Ein Mann von Laubes Einfluß hätte die Quelle verſtopfen können. Statt deſſen weitete er ſie aus, ein breiter Strom franzöſiſchen Schmutzes ergoß ſich zumeiſt auf dem Umweg über Wien über

die deutschen Theater, und die Früchte der „Technik“ sind eine Verlogenheit und Schamlosigkeit, wie sie schlimmer kaum gedacht werden können. Wer weiß, könnte der alte Haudegen aus dem Grabe erstehen und sehen, was er mit hat heraufbeschwören helfen, vielleicht schriebe er doch noch einmal mit größeren Buchstaben die Pflege des deutschen Dramas auf seine Fahne und trüge sie überzeugungsvoller in den Kampf hinaus, als zur Zeit der Geldnoth des Wiener Stadttheaters. Vielleicht träte er dann für Gerhart Hauptmann ein, der, so wenig er bis jetzt auch seine Berufung zum Dramatiker dargethan, sich zum Mindesten doch unter Verschmähung jedweder Mache in naiver Sicherheit auf die eignen Füße gestellt und dem deutschen Drama (trotz der Verhimmelung seiner Schutzpatrone) neue starke Anregungen gegeben hat.

Eins aber that Laube zu aller Zeit. In der Wahl der aufzuführenden Dramen folgte er zwar begreiflicher Weise seinem Geschmack, seinen Gesetzen und Sympathien — war aber einmal ein Werk erkoren, das ihm nicht sonderlich lieb, den Schauspielern unbequem, oder der Kasse nicht förderlich war, einerlei: er schenkte ihm ebenso die ganze Kraft seiner Regie, als verhieße es den glänzendsten Erfolg und wäre ein Meisterwerk, ja er verlangte auch von seinen Schauspielern die unbedingte Einigkeitserklärung ihrer Interessen mit denen des Stücks. Und seine Leitung war dem Drama in Allem, was die Herausbildung des Bühnencharakters, die Beseelung und die geistige Durchdringung des Wortes betraf, in trefflicher Weise förderlich. Das lebt noch in hundert und aber hundert dankbaren Erinnerungen fort. Noch preisen Alle, die er gelehrt, die Schärfe und Anschaulichkeit, mit welcher er eine Rolle, eine Situation entwickelte, und es darf ohne Einschränkung geglaubt werden, daß er im Erschließen des geistigen Verständnisses einer Aufgabe, als Regisseur des Worts und der Geste nicht viele seinesgleichen gehabt hat. Mäßige Schauspieler steigerten unter seiner Leitung ihre Kräfte und wirkten in erfreulicher Weise zum Ganzen. Verstand er es also in diesem Sinne vortrefflich, den Geist eines Dramas in die Erscheinung umzusetzen, dann fehlte ihm doch (und das ist wiederum die Kehrseite der Medaille) der malerische Blick gänz-

lich. Er ſah gleichſam mit plaſtiſchen oder auch wohl nur mit ganz unkünſtleriſchen Augen; Wort, Handlung und Geſtalten waren ihm Alles, und darum beſchränkte er den decorativen Apparat auf das Nothwendigſte. Was aber bei dem Lehrer bedenklich war, das wurde bei ſeinen Schülern ganz unerträglich. Die Jüngeren, die von dem Geiſt der Meininger genährt ſind, können ſich von der Oede des viereckigen Bühnenraums in den fünfziger und ſechziger Jahren kaum mehr eine Vorſtellung machen — da zeigte ſich unfehlbar an Möbeln und ſonſtigem Geräth gerade nur ſo viel auf dem Podium als wirklich in Gebrauch genommen wurde. Es war gleichſam das Princip des Meiſters Wilhelm Buſch, der nie mehr bringt, als für ſeine Verwicklungen und Verwirrungen unvermeidlich iſt. Sieht man bei ihm einen Stock, ſo weiß man auch, daß Jemand damit geprügelt wird; eine Fenſterſcheibe wird nothwendig zertrümmert, am heißen Ofen verbrennt man ſich; keine Flüſſigkeit, mit der nicht der Körper auf irgend eine Weiſe Bekanntſchaft machte; gebraucht er an einem Obſtbaum eine Vielheit von Früchten, ſo genügen ihm zwei. Das war mutatis mutandis auch das Ideal der Regiſſeure vom Laube'ſchen Schlage. Und nun frage man ſich, ob Shakeſpeares „Caeſar", der „Tell", die „Jungfrau" und alle Dramen von mehr maleriſcher als plaſtiſcher Haltung, die zarten Gebilde einer traumhaft poetiſchen Wahnſtimmung, wie Kleiſts „Käthchen" oder Shakeſpeares „Was ihr wollt", bei dieſer Art von Inſcenirung, die von der duftigen Dichtung den weichen Flaum wiſchte, die die Flügel des Schmetterlings abſtäubte, und von dem Bilde, das der dichteriſchen Phantaſie vorgeſchwebt, auch nicht die leiſeſte Ahnung erweckte, auf dem Theater zu ihrem vollem Recht gelangen konnten?

Hier ſetzten nun in der Mitte der ſiebziger Jahre die „Meininger" ein. Man weiß, wie bitter Laube ſeinen Fortgang von der Burg und den Niedergang ſeiner perſönlichen Macht empfand. Sollte er die Verdrängung des künſtleriſchen Princips ſeiner Regieführung nicht noch ſchmerzlicher empfunden haben? Er hatte das Wort betont, die markante Theaterpoſe bevorzugt, auf ſtarke Contraſte hingearbeitet und das Gerüſt eines Dramas von jeder

rein poetischen und malerischen Umhüllung entkleidet. Gerade an dieser schwachen, unbeschützten Stelle bemächtigte sich nun die neue Truppe der Festung und errang in kurzer Zeit, nicht ohne Anfechtung, einen glänzenden Sieg nach dem andern. Das Gesetz des Gegensatzes bewährte sich auch auf diesem Gebiet des Culturlebens. Hatte Laube die Dramen von straffer, unverzweigter Composition vor allem gepflegt, so regte sich nun im Publikum unbewußt wieder das Verlangen nach den weichgearteteten, dichterischen Schöpfungen, die zwischen Darstellern und Hörern einen Rapport von Herz zu Herzen vermitteln. Nachdem die Augen so lange gefastet, that die Farbe wieder wohl — kurzum: die Meininger kamen zur rechten Zeit, und die Poesie frohlockte wieder auf Kosten der dramatischen Technik. Die Poesie? Man kennt den Einwurf der Gegner: die Costüme, die Decorationen; aber eine fortgesetzte Beschäftigung mit den eigenartigen Aufführungen dieser erlesenen Gesellschaft mußte die Zweifel doch erschüttern.

Als die Meininger ihre ersten stürmischen Erfolge errangen, half ihnen die Ueberraschung und die Sensation. Ein kleines Hoftheater schickte seine Kräfte in die Reichshauptstadt und bereitete dem Berliner Schauspielhause eine empfindliche Niederlage, Das Moment der Ueberraschung schwand aber bald dahin, die Meininger zogen von Stadt zu Stadt, und überall strömte ihnen die Bevölkerung in Scharen zu; überall fanden sie Nachahmung, zu ihrem größten Triumph auch bei jenen, die sie öffentlich anklagten. Die Schauluft erklärte diesen Zauber gewiß nicht allein; denn auch ernste Männer, die sich von der Ausstattung nicht blenden ließen, stimmten ihnen aus voller Seele zu und vermeinten das Beste ihrer Kunst gerade in jenen Darstellungen zu finden, die dem Auge so gut wie gar keine Reize gewähren. Das Entscheidende war und blieb doch die Wiedergeburt des ganzen Dichtwerks in der Reproduction mit allen Mitteln der scenischen Kunst, und der Generalissimus der Meininger hatte vollkommen Recht, wenn er sich sagte: Im Zeitalter der Elisabeth war die Bühne Allen Alles. Die willige Phantasie der Zuschauer bedeckte das simple Brettergerüst je nach dem Willen des Dichters mit

dem ersten Frühlingsgrün, mit Hagedorn und Jasminen, mit dem Marmor der römischen Caesarenpaläste, mit Wellen und Wolken, mit den Nebeln der schottischen Haide, und aus dieser Bereitschaft des Publikums erwuchs dem Dichter ein unschätzbarer Gewinn. Sie befreite ihn von jedem Zwange, ließ ihn mühelos in einer Minute die weiteste Wanderung vollenden und in phantastischen Regionen verweilen, die der Dramatik für immer verschlossen geblieben wären, wenn das Theater schon damals die Tendenz verfolgt hätte, die dichterischen Träume scenisch zu verwirklichen. Heute aber beherrscht diese Tendenz alle Bühnen der Culturvölker, auch die deutsche.

Als die stabile Bühne der französischen classischen Tragödie, die ganz im Gegensatz zur englischen stets einen bestimmten Ort vorstellte, der die Phantasie in peinlich enge Grenzen bannte, sich zu verwandeln begann und wir Deutschen ihre Regeln mit denen der englischen zu verschmelzen anfingen, war auch das Verlangen der scenischen Illusion gebieterisch geworden. Setzte man aber einmal das Bild der dichterischen Erfindung in die Erscheinung um, dann hatte man es auch ganz zu thun; dann war es widersinnig, sich mit dem Wort, der Geste zu begnügen und Costüm und Decoration zu vernachlässigen. Das war eine unanfechtbare Schlußfolgerung, und der Herzog von Meiningen konnte sie mit seinen getreuen Kämpen gegen jeden rein theoretischen Angriff behaupten. Das Wirken der Meininger und ihre Eigenart würde sich damit allein jedoch nicht erklären, wenn nicht ein stark ausgesprochenes Talent und eine bestimmte künstlerische Neigung: die malerische Begabung und die davon wohl untrennbare Vorliebe für die Welt der Romantik hinzugekommen wären. Ihre Größe im „Arrangement", das sie den Engländern, insbesondere dem Charles Kean, abgelauscht, hat wenigstens noch Niemand geleugnet. Ein erlesener Geschmack schuf uns im „Caesar", im „Wintermärchen", im „Fiesco" Bilder, die sich der Erinnerung unauslöschlich einprägten. Ein Talent von solcher Stärke mußte sich das reichste Feld wünschen — was Wunder also, daß es gerade diejenigen Dichtungen der Bühne zurückführte, die ihm zu seiner Entfaltung den breitesten Raum ließen, und was Wunder,

daß es sich von diesen wieder diejenigen auswählte, welche die Farben begünstigten, über denen der Zauber einer phantastischen Stimmung liegt? Eins ist in diesem Falle mit dem andern eng verschwistert. Wo sich dem Poetischen das Malerische eint, wo die Grenzlinien der Künste ineinanderfließen und das Wort zu Musik wird, im Bereich des Clairobscur, da lag die größte Macht der Meininger; und ihre berühmte heutzutage von allen deutschen Theatern nachgeahmte Massenbewegung entsprang weit mehr diesem Zuge, als der Hinneigung zum sogenannten „Realismus". Man stelle neben die obengenannten Werke Kleist's „Käthchen von Heilbronn" und den „Prinzen von Homburg", Grillparzer's „Esther"-Fragment und die „Ahnfrau", „Was ihr wollt", „Die Räuber", ja sogar die Wolff'sche „Preciosa", und man wird den wahlverwandten Zug leicht herausfinden. „Caesar" muthet in dieser Umgebung immer noch am fremdartigsten an, aber der Wunsch nach „Bildern" und die Lust an der Bewegung des Volkes hat ihn neben der Verehrung vor der Größe der Dichtung dem Repertoire eingereiht — man weiß, mit wie großartigem Erfolge. Der „Wallenstein" fiel im Ganzen schon aus der Sphäre der Meininger. Die Poesie der Politik und des Krieges hat keine Verbindung mit dem Land der Träume. Das Gewicht der Schauspielkunst der Einzelnen ist hier stärker als der Reiz des Ensembles. Daß sie das gewaltige Werk gleichwohl so vortrefflich bezwangen, würde allein schon für ihr schauspielerisches Können, für die geistige Durchdringung der Gesammtaufgabe durch den Regisseur sprechen, auch wenn das Bankett der Piccolomini nicht ein Bild von wahrhaft berauschender Pracht und Schönheit enthüllt hätte, das die Augen fast verwirrte; wohlbemerkt: fast, denn für mich ist gerade in dieser Scene vom gesprochenen Worte und dem Spiel der Einzelnen nicht nur nichts verloren gegangen; Alles ist vielmehr durch den decorativen Hintergrund noch gesteigert worden, und nur nebensächliche Dinge, die eine leichtere Behandlung vertrugen, die Rufe der Diener, verhallten im Lärmen.

Unleugbar lag auch in dieser Pflege des malerischen Elements eine Gefahr. Nur nicht die der Veräußerlichung, von der man so gern redet. Ob die Humpen und Krüge des Grafen

Terzky echte Venetianer waren, wie alt jener Schrank und diese Truhe, ob die Thüren im Zimmer des Octavio Piccolomini von Holz und getäfelt waren, ob die Klinken daran in veritable, wohl gar historische Schlösser fielen, das war im Grunde völlig gleichgültig, und auch der prächtigste Zierrath wäre nichts als ein todter Plunder, wenn der Meister der Schaar ihn nicht in den Dienst der Seele des Dichtwerks gestellt hätte. Gewiß wurde auch hie und da mit dem „historischen" Aufputz ein Mißgriff begangen, und die Schiller'schen Schweizer in echten Holzschuhen waren immer etwas problematischer Natur. Wer sich im Uebrigen durch das decorative Beiwerk von der Hauptsache ablenken ließ, mochte es bei sich verantworten: der künstlerisch geschulte Sinn erkannte immer den Zug zum Ganzen darin und zerstückelte sich das harmonisch geordnete Bild nicht muthwillig selbst. Wenn nicht die Inscenirung aus dem Geiste der Dichtung heraus erfolgt und dieser sich gleichsam in ihr den Körper schafft, dann ist der schärfste Tadel gerechtfertigt; wer aber dem „Erbförster" von Otto Ludwig mit derselben poetischen Anempfindung gab, was ihm gebührt, wie dem „Julius Caesar", der konnte diesem Vorwurf gegenüber ruhig sein. Auch wurde das Wort in Meiningen keineswegs vernachlässigt, und wenn sich auch die Reihen der begabteren Schauspieler des Herzogs nach und nach lichteten, so blieben doch noch immer tüchtige Talente genug beisammen, die unter einer klugen dramaturgischen Anleitung ihren Platz trefflich ausfüllten. Alles war mit dieser Schulung freilich nicht zu erreichen: Macbeth, Wallenstein, Antonius und der Prinz von Homburg verlangen selbstschöpferische Talente, starke schauspielerische Begabungen, und diese fanden sich unter dem Leiter des kleinen Hoftheaters nicht zahlreich genug vereint. Trotz allem sicherte die Inspiration der willigen Künstler, die mit keiner Virtuosenlaune durchdrangen, auch in den Jahren des Rückgangs der Meininger und einer begreiflichen Ermüdung des Herzogs, seines jetzt verstorbenen Amanuensis Chronegk und der durch die Unruhe der Reisen abgespannten Schauspieler immer noch höchst treffliche Vorstellungen.

Die Gefahr lag vielmehr in einer anderen Richtung. Zu-

nächst bei den Meiningern selbst, dann bei denen, die sie mißverständlich nachahmten. Es war nur begreiflich, daß der Wunsch, sich auf ihrem allereigensten Felde zu bethätigen, die Meininger gerade nach jenen Werken greifen ließ, die ihrer malerischen Begabung die schönsten Handhaben boten. Je zerklüfteter nun aber ein Scenengefüge ist, desto öfter wird die Handlung unterbrochen, das Auge oft nur auf kurze Zeit gefesselt, und so poetisch die jedesmalige Wirkung auch sein, so sehr der Maler im Sinne des Dichters gearbeitet haben mag: etwas Verführerisches lag doch darin, die malerischen Rücksichten überwiegen zu lassen und das Publikum, das nach neuen Reizen begierig ist, allmählich durch die Ueberfülle von Bildern zu verwöhnen. So konnte denn ein Shakespeare'sches Drama (und gerade Shakespeare mußte ihnen eine immer ergiebige Quelle bleiben), das von geschickten Händen den Anforderungen unsers heutigen Theaters angepaßt werden könnte, vielleicht nur darum in seiner ursprünglichen Gestalt belassen bleiben, weil es mit seinem bunten Wechsel dem Decorateur um so reicheren Stoff bot. Nun hatten sich aber die Meininger hierin selbst das Muster gegeben: in ihrer vortrefflichen Einrichtung der „Twelfth-nigth". Da gab es nur drei Decorationen, die Zimmer des Herzogs und Oliviens, und Haus und Garten der spröden Schönen, vor denen die offene Straße vorüberführt. Und trotz dieser Einfachheit lag auf der mise-en-scène der volle Zauber des wunderbaren Gedichts, Ausgelassenheit und Schwärmerei sangen und athmeten sich ganz aus, die Dichtung ward vor uns lebendig, und das Princip der modernen Bühne wurde nicht durchbrochen. Selbst Laube hätte der Lösung der Aufgabe sein Bravo zurufen müssen. Mehr Inscenirungen wie diese, und die Meininger hätten eine doppelte Mission erfüllt: sie hätten dem Bühnenkanon ihre Huldigung gebracht, ihn damit anerkannt und zugleich um seine strengen Züge poetische Farben ergossen.

Auch an dem Mißverständniß der Nachahmer waren die Meininger in etwas mitschuldig. Die „Preciosa" hätten sie beispielsweise von ihrem Repertoire völlig ausschließen sollen, um so mehr, als ihre Gesangskräfte unzureichend waren und die herrliche Musik Webers, die der bescheidenen Dichtung zur Unsterblichkeit ver-

holfen, durch sie nur mangelhaft zu Gehör kam. Warum gaben sie das Stück dennoch? fragten die Theaterdirectoren, die ihnen ihre Effecte ablauschen wollten. Weil es eine malerische Aufgabe stellt, weil der Wald mit den Zigeunern, die Schlösser der spanischen Granden, die üppige Pracht eines Vauxhall der großen Menge gefallen, lautete die Antwort, und da es zu glauben schwer war, das Wolff'sche Schauspiel habe den Director gelockt, so fand man keine bessere. Auch die Aufführung von Byrons ganz undramatischem „Marino Faliero", der für die Bühne auch durch die venetianischeste Decoration nicht zu retten ist, war kaum auf eine andere Quelle zurückzuführen. Nun sprachen aber gerade diese beiden Vorstellungen nirgends an, zum Glück für das Publikum, zum Glück auch für die Meininger selbst, deren Erfolge demnach doch wohl bessere Gründe als nur die der Ausstattung haben mußten. Aber die böse Saat war gesäet und ging neben der überreichen guten, die auch auf den kleinsten Theatern ihre Früchte trug, auf. Wenn man beispielsweise im Berliner „Deutschen Theater", das von den Meiningern viel und viel Gutes gelernt hat, in „Kabale und Liebe" die Zimmer des Präsidenten und der Milford mit einer blendenden, die Augen berückenden Pracht ausstattet, so ist das ein überflüssiger Luxus, denn gerade dies Werk bedarf (noch weniger als etwa „Maria Stuart") der decorativen Hülfe kaum; es begnügt sich mit verständigen Andeutungen. Immerhin kann man aber sagen, daß sie doch auch nicht schade. Wenn man aber in „Viel Lärmen um Nichts" auf eben derselben Bühne, die in decorativer Beziehung so oft das richtige schöne Maß trifft, in der Kirche vor der Beschimpfung der Hero einen weitläufigen rituellen Act celebrirt, dann thut man nicht nur etwas Ueberflüssiges, sondern etwas geradezu Schädliches, das wie die pomphafte Krönung Richards III. zu Beginn des vierten Aktes (eine Liebhaberei Friedrich Haase's) den Fluß der dramatischen Handlung störend unterbricht und auf derselben Stufe mit dem Krönungszuge der „Jungfrau von Orléans" steht, den Schiller, bald nachdem das Werk seinen Weg über die Bühnen machte, selber so lebhaft verwünschte. Ein leeres Gepränge, das die Aufmerksamkeit von dem gesprochenen Worte

nur ablenkt! Die poesievolle Inscenirung ist eben etwas anderes als die luxuriöse Ausstattung im Opernstil. Jene folgt dem Dichter, diese verdrängt ihn und stellt sich in den Vordergrund. Gälte es nur die Ueberladung eines classischen Dramas mit allen Gaben der Erde und des Meeres, dann hätten die Engländer und Charles Kean uns mehr lehren können als die Meininger, deren Ruhm eben die lebendige sinn- und poesievolle Verwendung der decorativen Mittel bleiben wird, die bei jenen nur todte Güter waren.

Schwerlich wird man von Laubes unmittelbaren Nachfolgern an der Wiener Hofburg wie von den Meiningern behaupten können, daß sie seinem Andenken gefährlich geworden: von Münch-Bellinghausen gewiß nicht, kaum aber auch von Dingelstedt, so aufsehenerregend seine Bühnenleitung dort wie überall war. Laube handelte nach einem Princip, das mit seiner eisernen Persönlichkeit eng vernietet war; Dingelstedt folgte den Eingebungen einer Laune und liebte es, das gleichmäßige Grau des theatralischen Alltagslebens durch ein Brillantfeuerwerk zu unterbrechen. War es verpufft, dann versank das Theater in Aschenruhe. In Weimar brachte er zu Schillers Säcularfeier den ganzen Wallenstein an einem Tage und überraschte die Welt mit den Shakespeare'schen Historien, die er viele Jahre später in Wien auf's Neue doppelt glänzend an's Licht rief; in München versammelte er 1854 die ersten deutschen Schauspieler zum Gesammtgastspiel und erstritt sich mit dem kecken Wagniß einen nachhaltigen Sieg. An solchen Unternehmungen, die weithin gesehen wurden, hatte er seine Freude; ihnen schenkte er seine ganze Kraft, seine rasch arbeitende Phantasie, seine Lust an starken Lichtern. Ich habe verhältnißmäßig nur wenig Aufführungen unter Dingelstedt'scher Leitung gesehen, aber sie genügten mir im Bunde mit den authentischen, ihm wohl gesinnten Berichten der Wiener Kritik, seinen dramaturgischen Aufsätzen, seinen Bühneneinrichtungen, um sein Bild festzustellen. Es war etwas Meteorgleiches, Improvisatorisches in seiner bedeutenden und widerspruchsvollen Persönlichkeit; er blendete und fesselte, aber er hielt der sorgfältigen Prüfung nicht lange Stich. Ein Regietalent ersten Ranges war er ohne Zweifel.

Opferte aber Laube den Dichter ohne Rücksicht seinen Grundsätzen, seiner richtigen Vorstellung von der Composition eines Dramas, so setzte Dingelstedt ungenirt seine eigenen Einfälle an die Stelle der dichterischen, ohne sich doch auf denselben strengen Sinn für die Form berufen zu können, und überbot die dramatische Situation durch opernhafte Zuthaten. Seine Vorschläge zur Inscenirung der „Braut von Messina“ (in den „Münchener Bilderbogen“), des „Faust“ u. a., über welche im ersten Bande dieser „Dramaturgie“ geredet ist, sind ebenso viele Proben der willkürlichsten Effecthascherein, deren Unmöglichkeit sich leicht beweisen läßt, und fast unbegreiflich bleibt seine Vergewaltigung einiger Shakespare'scher „Historien“, von der im zweiten Bande dieses Werkes die Rede war. Bei Laube, dem die folgerichtige Führung der Handlung Alles galt, war es doch immer noch entschuldbar, wenn er diesem seinem Princip getreu die Stücke zusammensetzte, bei Dingelstedt aber, dem großwortigen Vorkämpfer des großen Dichters, hoffte man dem feinsten Verständniß, der größten Schonung zu begegnen, und man ist nicht wenig erschreckt, wenn man ihn ohne Grund und ohne das mindeste Bedenken seinen vergötterten Dichter beseitigen und sich selbst in seiner ganzen Selbstgefälligkeit an seine Stelle setzen sieht. Vorwürfe, die man ihm im Innern seiner Theaterverwaltung gemacht, können dagegen den, der die dramaturgischen Leistungen nur, sofern sie sich der weiteren Oeffentlichkeit darstellen, betrachtet, nicht kümmern. Es ist wohl möglich, daß er einen Künstler wie Lewinsky mit Unrecht vernachlässigt hat. Aber das Urtheil über einen Schauspieler wird, leichter als man es sich gestehen will, durch Sympathien und Antipathien beeinflußt, deren man nicht Herr ist, und wenn Dingelstedt sich von der Bedeutung Lewinsky's nicht überzeugen konnte, so durfte er eben nicht anders handeln. Auf die Geschichte und die Entwickelung des Theaters blieben solche Fehler, wenn es Fehler waren, natürlich ohne Einfluß, wie des Mannes ganzes theatralisches Wirken, das keine principiellen, keine neuen Bahnen verfolgte. Er blendete durch ungewohnte und ungewöhnliche Mittel, er faßte seine schillernde Begabung zu Zeiten kraftvoll zusammen, um eine Aufgabe, die ihn lockte, ganz mit ihr

zu erfüllen. Was er als Lyriker und Novelliſt bedeutete, liegt auf einem andern Gebiet. Als Bühnenkünſtler war er ein Mann des Augenblicks, und nur in dieſem Sinne war er ein echter Mann des Theaters.

Und da war Laube mehr, weit mehr, ſo gewiß ein mit Ueberzeugung und Energie vertretenes künſtleriſches Princip hoch über der bloßen eitlen Laune ſteht. Mit ſeinem Namen wird immer noch ein ſachliches Intereſſe verknüpft bleiben. Wohl war ſeine Regiekunſt wie ſein Schaffen einſeitig, und ſo gewiß nur dasjenige Drama das Muſter darſtellt, das eben ſo dichteriſch, dramatiſch ſtichhaltig wie bühnenwirkſam iſt, ſo gewiß verlangt auch die Wiedergabe eines Kunſtwerks auf der Bühne nicht *nur* die Rückſicht auf die ausſchließlich *theatraliſche* Wirkung. Sollten aber je die heranwachſenden Talente ihrem poetiſchen Drange im Drama wieder zügellos nachgeben oder in der Compoſition den Stil des „Götz“ nachahmen, ſollten die Regiſſeure Decorationen und Coſtüme über die ſchauſpieleriſchen Leiſtungen ſetzen, ſollten Wort, Mienenſpiel und Geſte, von den Künſten des Maſchinenmeiſters erdrückt, auf der Bühne verkümmern, dann wird man auf dieſen tüchtigen Mann zurückweiſen und die Irrenden lehren, bei ihm in die Schule zu gehen. Denn nur im Bunde mit der ſtraffen Technik, die er vertritt, kann der dichteriſche und dramatiſche Genius auf dem Theater zur Geltung kommen — es müßte denn ein Auserwählter erſcheinen, der der Kunſt, wie Richard Wagner es gethan, ein neues Geſetz giebt; und nur in der treuen Pflege aller im beſonderen Sinne ſchauſpieleriſchen, dem Darſteller ſelbſt gehörenden Mittel liegt die ſichre Gewähr, daß die Schauſpielkunſt keine Gefahr läuft, zum bloßen Schaugepränge herabzuſinken.

Ob dieſer Genius etwa ſchon gekommen iſt? Einige glauben es wirklich; ſie nennen Gerhart Hauptmann den Meſſias und den „conſequenten Naturalismus“ die allein ſelig machende neue Botſchaft. Noch aber hat die ganze „Moderne“ auf dem Gebiet des Dramas und des Theaters im Grunde nichs weiter gethan als mit ſcharfer Realiſtik gegen Phraſe und Unnatur gekämpft und alte Formen zerſtört, ohne ſie durch neue zu erſetzen. Ob ſie

das vermag, ob ſie nicht nur kritiſches Vermögen, ſondern die bildneriſche Kraft beſitzt, die der Kunſt der Bühne vielleicht ganz neue Reiche erſchließt — darüber wird ſie ſich erſt auszuweiſen haben. Alles, was bis jetzt in dieſen Revieren als „neue Kunſt“ bezeichnet wird, iſt — bei noch ſo großem Talent im Einzelnen — entweder nicht neu oder keine Kunſt.

Namen- und Sach-Register

zum

III. Bande.

Aktſchlüſſe. 333. 334.
Auerbach, Berthold. 224.
Augier, Emile. 362.

Bamberg, Felix. 109. 165.
Banks, John. 338. 339.
Bayer-Bürck, Marie. 78.
Birch-Pfeiffer, Charlotte. 263.
Boyer, Claude. 338.
Brachvogel, Emil. 228.
Brahm, Otto. 34.
Bühne. S. Drama, Theater u. ſ. w.
Bürgerlich. Das bürgerliche Trauerſpiel. 127. 132. 134. 135. 215. 216. 327.
Buſch, Wilhelm. 21. 363.
Byron, Lord. 31. 333. 370.

Calderon. 4. 6. 84. 147. 356. 357.
Calprenède, Gautier de Coſtes, Chevalier de la. 338.
Corneille, Thomas. 338.
Crelinger-Stich, Auguſte. 109. 119.

Dahn, Felix. 163. 187.
Dante. 357.
Dawiſon, Bogumil. 279. 281.
Deutſchland, das junge. 257—259.
Devrient, Eduard. 201. 224.
Dingelſtedt, Franz von. 79. 190. 370 u. f.
Dingelſtedts Bühnenbearbeitung der Shakeſpeare'ſchen Königsdramen. 370. 371.
Drama. Das griechiſche Drama. 46 u. f.
Die Technik des Dramas. 46—52. 228 u. f. 322. 330 u. f. 340 u. f.
Die Technik des deutſchen Dramas insbeſondere im Vergleich mit der Shakeſpeares und der franzöſiſchen tragédie classique. 243. 244. 245. 330 u. f. 356. 358 u. f.
Das Weſen des Dramatiſchen als die äußere Darſtellung einer inneren Bewegung. 142. 143. 235. 322.
Das Dramatiſche im Verhältniß zum Poetiſchen. Vorw. S. VI.
Das Dramatiſche im Verhältniß zum Tragiſchen. 35 u. f.
Das Dramatiſche im Verhältniß zum Theatraliſchen. Vorw. S. VI. VII. 143. 144. 169—173.
Das Dramatiſche im Verhältniß zum Epiſchen. 72—74. 82 u. f. 167—169. 188. 306. 320.
Das Verhältniß des Dramatiſchen zum Hiſtoriſchen. 173—175. 189. 190. 223 u. f. 340 u. f. 348 u. f.
Die Erforderniſſe des dramatiſchen Motivs. 209. 211. 320.
Dramatiſch ſ. Drama.
Dumas, Alexandre, fils. 361 362.

Einheitendrama, Das. 290.
Elhof, Konrad. 285—288.
Engehauſen (Enghaus), Chriſtine. (Frau Hebbel.) 101. 102. 152. 176.

Fäulhammer, Adalbert. 88.
Fitger, Arthur. 33. 271. 324. 333. 348.

Fontane, Theodor. 88.
Förster, Dr. Auguſt. 202. 212. 216—218.
Fouqué, Friedrich de la Motte. 165.
Freytag, Guſtav. 46. 48. 49.

Gabillon, Ludwig. 79.
Geibel, Emanuel. 163. 167. 187.
Genaſt, Eduard. 201. 202.
Geſammtgaſtſpiel, Münchener.
1. Vom Jahre 1854. 370.
2. Vom Jahre 1880. 281.
Goethe. Vorwort S. VI. VIII. 33. 175. 219. 221. 247. 263. 270. 290. 274 u. f. 277.
Götz von Berlichingen. 373.
Clavigo. 35. 235. 305. 324.
Stella. 324.
Egmont. 115. 324. 342.
Iphigenie auf Tauris. 23. 30. 45. 52. 60. 155. 325.
Torquato Taſſo. 35. 45. 48. 49. 155. 305. 325.
Fauſt. 120. 150. 170. 173. 326. 372.
Goethes Verhältniß zum Dramatiſchen und Tragiſchen. 70.
Goethes poetiſche Sprache. 60.
Goethes Frauengeſtalten. 70.
Gottſchall, Rudolf von. 87.
Grabbe, Dietrich. Vorwort S. VII. VIII. 33. 99. 359.
Grillparzer, Franz. Vorwort S. VI. X. 4—93. 97. 104. 173. 175. 263. 330. 360.
Blanca von Caſtilien. 4.
Die Schreibfeder. 4.
Wer iſt ſchuldig? 4.
Dramatiſche Pläne und Entwürfe. 4.
Die Ahnfrau. 4—29. 31. 52. 59. 333. 366.
Sappho. 28. 29—36. 55. 59. 69. 76. 322.
Der Traum ein Leben. 19. 27. 28. 32. 36. 37—42. 45. 52—55. 59. 79. 360.
Das goldene Vließ. 5. 32. 33. 36. 44. 52. 55—67. 69.

Des Meeres und der Liebe Wellen. 19. 27. 28. 32. 67—79. 322. 360.
Weh dem, der lügt. 37. 79—82. 83. 92.
Libuſſa. 44. 45. 82. 83.
Ein Bruderzwiſt in Habsburg. 36. 44. 68. 69. 76. 82. 83.
Die Jüdin von Toledo. 36. 45. 76. 84. 85. 87.
Ein treuer Diener ſeines Herrn. 32. 36. 68. 76. 86 – 88.
König Ottokars Glück und Ende. 43. 68. 69. 88—90.
Eſther. 27. 90—92. 366.
Der arme Spielmann. 82.
Das Tragiſche bei Grillparzer. 29. 32 u. f.
Grillparzers poetiſche Sprache. 60. 61. 76. 77.
Grimm, Herman. 194.
Grunert, Karl. 202.
Gutzkow, Karl. Vorwort S. V. VIII. IX. 257—312. 329. 331.
Werner. 265—267. 271.
Lenz und Söhne. 264. 267—268.
Ottfried. 269. 271.
Liesli. 269. 270. 271.
Der Königsleutenant. 272—282. 285—287. 291. 351. 353. 355.
Zopf und Schwert. 363. 273. 282—289. 290. 343.
Das Urbild des Tartuffe. 261. 363. 272. 289—301. 55.
Uriel Acoſta. 261. 263. 272. 302—310.
Der Zauberer von Rom. 264. 311.
Die Ritter vom Geiſte. 264. 311.
Der Sadducäer von Amſterdam. 305.

Haaſe, Friedrich. 279—282. 370.
Hackländer, Friedrich. 284.
Halm, Friedrich (Freiherr v. Münch-Bellinghauſen). 88. 276. 370.
Hartmann, Ernſt. 79.
Hauptmann, Gerhart. 363. 373.
Hebbel, Friedrich. Vorwort S. VI. X. 57. 66. 75. 97—195. 214. 215. 217. 220. 251. 330. 360.
Judith. 97. 107—22. 159.

Genoveva. 107. 122—124. 125. 126. 159. 160.
Maria Magdalena. 97. 126—137. 140. 159. 184. 215. 217. 327.
Julia. 107. 137—144. 148. 159.
Ein Trauerſpiel in Sicilien. 125.
Der Rubin. 125. 126.
Der Diamant. 125.
Herodes und Mariamne. 144—151. 159.
Michel Angelo. 151.
Agnes Bernauer. 152—155. 159. 251.
Gyges und ſein Ring. 155—159. 172.
Die Nibelungen. 57. 66. 75. 159—190.
Demetrius. 190—194.
Moloch. 189.
Dramaturgiſche Reflexionen und Theorien Hebbels. 118. 119. 122. 123. 127. 135. 172 u. f. 184. 189.
Hebbels poetiſche Sprache. 135. 136. 141. 175—178.
Hebenſtreit, Wilhelm. 3.
Heine, Heinrich. 257. 259. 329.
Held. 35 u. f. 205—206. 235. 237. 302. 305. 318. 329.
Hellmuth-Bräm, Wilhelm. 202. 216. 217.
Herrig, Hans. 271.
Heyſe, Paul. 78.
Hoffmann, Ernſt Theodor Amadeus. 18. 248.
Holbein, Franz von. 355.
Holſtein, Franz von. 283.
Horvath, Karl. 80.
Houwald, Ernſt. 13. 15. 28. 205.

Jambus. Der Jambus als das tragiſche Versmaß der Deutſchen. 23—28.
Ibſen, Henrik. 34. 215. 324. 326. 362.
Iffland, Auguſt Wilhelm. 4. 216. 290. 327.
Immermann, Karl. 158.

Kean, Charles. 371.

Keller, Gottfried. 78.
Kleist, Heinrich von. Vorwort S. VI. 78. 93. 104. 175, 238. 239. 245.
Das Käthchen von Heilbronn. 170. 330. 355. 363. 366.
Der zerbrochene Krug. 297.
Die Hermannsschlacht. 237.
Prinz Friedrich von Homburg. 52. 243. 366.
Penthesilea. 61.
Die Familie Schroffenstein. 237.
Klinger, Maximilian. 137.
Kuh, Emil. 36. 102. 103. 176. 191.
Kühne, Gustav. 194.
Künstlerdramen. Das Undramatische und Widerspruchsvolle in den sog. Künstlerdramen. 276—278. 350 u. f.
Kürnberger, Ferdinand. 37. 42.
Küstner, Karl Theodor von. 143.

Laube, Heinrich. Vorwort S. V. VIII. IX. 36. 52—54. 66. 77. 79. 80. 89. 91. 97. 98. 143. 190. 192. 194. 228. 257. 276. 314—372.
Monaldeschi. 316—329. 336.
Die Karlsschüler. 276. 277. 335. 342. 346—355.
Struensee. 330. 333. 335. 336. 337.
Graf Essex. 331. 333. 335. 337—342.
Montrose. 333. 334. 335.
Prinz Friedrich. 331. 332. 333. 342—346.
Rococo. 331.
Gottsched und Gellert. 335.
Der Statthalter von Bengalen. 332. 335. 354. 355.
Böse Zungen. 354.
Demetrius. 194. 331. 332. 336. 337.
Laubes Bühnentechnik. 230—336. 355—364. 371. 372.
Leusing, Elise. 101. 102.
Lessing. Vorwort S. VI. 338. 353. 359.
Minna von Barnhelm. 49. 50. 81. 283. 295. 330. 336. 361.
Emilia Galotti. 49. 50. 209. 330. 336. 361.

Nathan der Weiſe. 359.
Leſſing als Schöpfer der Technik des modernen deutſchen Dramas. 353. 359.
Levi-Henle, Eliſe. 290.
Lewinsky, Joſef. 79. 242. 371.
Lindau, Paul. 290. 293.
Lißzt, Franz. 352.
Littrow-Biſchoff, Auguſte von. 91.
Lope de Vega. 84. 92.
Lotheiſſen, Ferdinand. 293.
Loewe, Karl. 87.
Ludwig, Otto. Vorwort S. VI. 99. 105. 121. 155. 199—254. 263. 330.
Die Rechte des Herzens. 248.
Das Fräulein von Scuderi. 248—259.
Der Erbförſter. 131. 200. 201. 202—219. 238. 245. 246. 250. 251. 327. 367.
Die Makkabäer. 121. 200. 219—246. 250.
Agnes Bernauer. 250. 251.
Die Torgauer Haide. 251.
Zwiſchen Himmel und Erde. 200. 215. 247. 251.
Thüringer Naturen. (Die Heitereithei und ihr Widerſpiel.) 200. 246.
Das Märchen vom todten Kinde. 247.
Tiberius Gracchus. 253. 254.
Chriſtophorus, ein Myſterium. 252.
Shakeſpeare-Studien. 200. 210. 221.
Luſtſpiel. Zur Charakteriſtik des Luſtſpiels. 291. 294. 295. 297. 301.

Meininger, die. 28. 29. 202. 218. 364 u. f.
Mendelsſohn, Felix. 199.
Menzel, Wolfgang. 257.
Mitterwurzer, Friedrich. 79.
Molière. 81. 290—295. 356.
Moral. Die Moral und das Kunſtwerk. 137. 138. 140.

Moreto. 3. 81.
Mörike, Eduard. 190.
Moſen, Julius. 246.
Moſenthal, Salomon Hermann von. 228. 276.
Mozart. 277.
Müllner, Adolf. 13. 15—17. 28. 205.
Mundt, Theodor. 257.
Münchener Geſammtgaſtſpiel ſ. Geſammtgaſtſpiel.
Mythus. Das Mythiſche und Magiſche auf dem Theater. 149. 150, 167—173.

Nibelungenlied, das. 165—169.

Oberammergauer Paſſionsſpiele. 150.
Oehlenſchläger, Adam. 100.

Place théatrale. 299—301.
Platen, Graf Auguſt von. 21. 33.

Racine. 92.
Rafael. 277.
Raupach, Ernſt. 159—165. 187.
Rettich, Julie geb. Gley. 78. 242.
Robert, Emmerich. 79.
Rouſſeau, Emil. 102.
Rückert, Friedrich. 104. 147.

Sardou, Victorien. 361. 362.
Scenenwechſel. 299. 300.
Scherer, Wilhelm. 87.
Schickſalstragödie. Die Schickſalstragödie und ihre Vertreter. 5—18. 205—207.
Schiller. Vorwort S. VI VIII. 33. 52. 175. 219. 222. 226—228. 263. 277. 339. 351 u. f. 356, 359. 360.
Die Räuber. 18. 35. 74. 243. 245. 322. 348. 350. 351. 366.
Fiesco. 90. 141. 235. 245. 348. 351. 366.

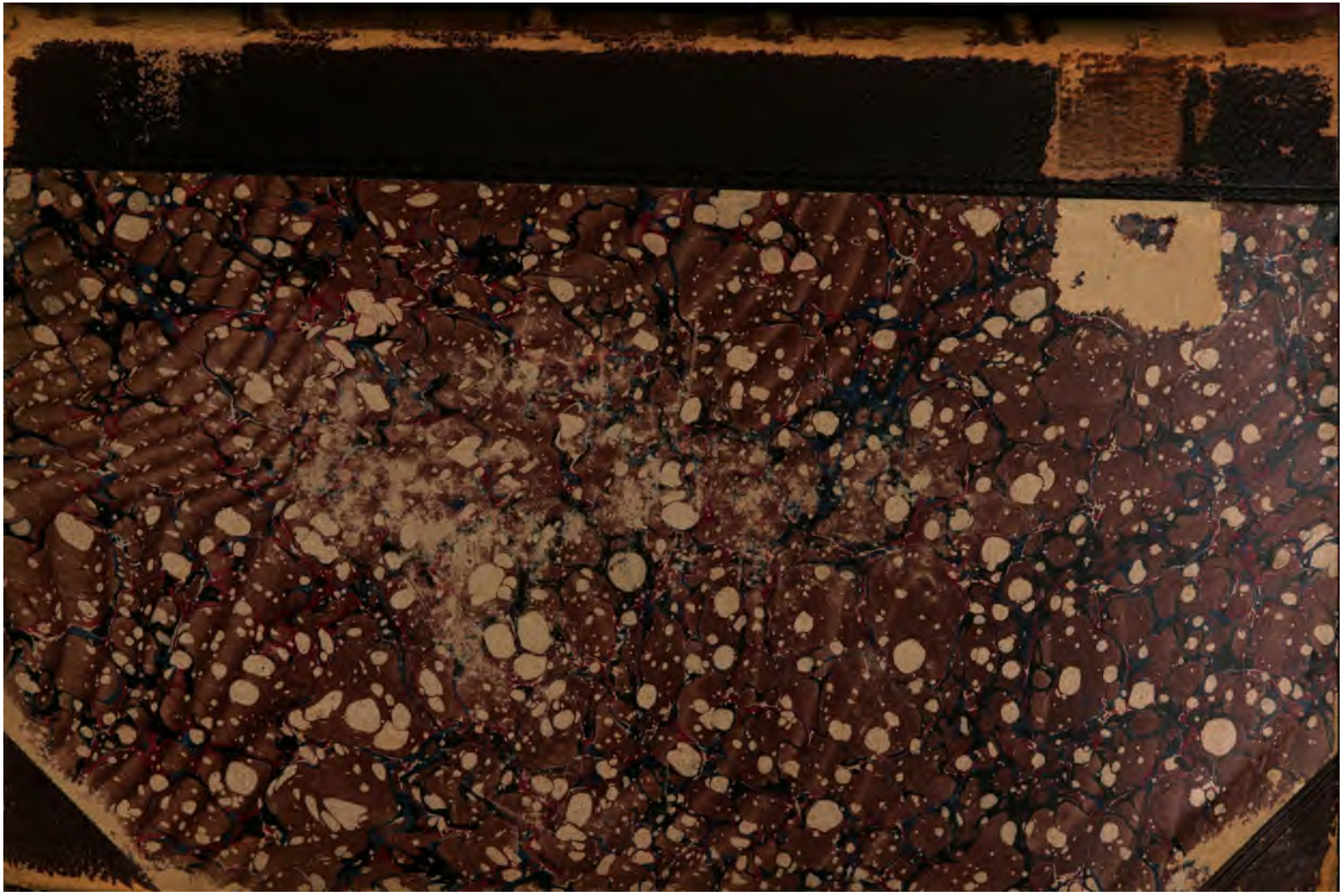
Kabale und Liebe. 18. 48. 70. 127. 215. 217. 231. 319. 326. 336. 348. 349. 361. 370.
Don Carlos. 24. 351.
Wallenstein. 24. 39. 55. 57. 66. 90. 115. 173. 209. 210. 245. 326. 327. 351. 359. 366. 371.
Maria Stuart. 48. 74. 243. 319. 327. 335. 342. 369.
Die Jungfrau von Orléans. 170. 243. 244. 245. 353. 359. 360. 363. 370.
Die Braut von Messina, 13 u. f. 51. 160. 182. 300. 372.
Wilhelm Tell. 48. 115. 229. 230. 235. 245. 246. 335. 351. 359. 363.
Demetrius. 115. 190—195. 246. 331. 337.
Schillers Bühnenbearbeitung des „Macbeth“. 161.
Schiller über den „Egmont“.
Schillers poetische Sprache. 21. 22.
Schlegel, August Wilhelm von. 328.
Schmidt, Friedrich Ludwig. 265.
Schmidt, Julian. 239. 263. 301.
Schoppe, Amalie. 100. 101.
Schreyvogel, Josef (Karl August West). 3. 4. 6.
Schröder, Friedrich Ludwig. 53.
Schröder, Sophie. 65. 66.
Schuld. Tragische „Schuld“ oder tragische „Verstrickung“ (Collision)? 182. 183. 340 u. f. 344 u. f.
Shakespeare. Vorwort S. VI. VIII. 6. 222. 228. 246. 263. 270. 290. 356. 358.
König Johann. 223.
König Heinrich IV. 82. 358.
König Heinrich VI. 35. 83. 235. 305.
König Richard III. 90. 235. 369.
Die „Historien“ im Allgemeinen. 358. 370. 371.
Julius Caesar. 50. 363. 366.
Coriolan. 223. 235.
Romeo und Julia. 68. 209. 210. 319. 322. 326. 335. 336. 358.

Othello. 205. 319. 358.
Hamlet. 8. 50. 235. 306. 336. 358.
König Lear. 50. 148. 173. 270. 322 325. 336. 358. 360.
Macbeth. 90. 173. 210. 235. 319. 335. 336. 358.
Cymbelin. 335.
Viel Lärmen um Nichts. 81. 369.
Was Ihr wollt. 81. 363. 366. 368.
Ein Wintermärchen. 323. 366.
Shakespeare und die Geschichte. 223. 226.
Siegert, Georg. 163.
Sophokles. 11. 13. 18. 69. 173.
Sprache. Das Wesen der poetischen Sprache im Drama. 135. 136. 320—328.
Vers oder Prosa? 323—328.
Jambus und Trochaeus im deutschen Drama. 19—28.
Die poetische Sprache Grillparzers. 60. 61. 76. 77.
Die poetische Sprache Hebbels. 135. 136. 141. 175—178.
Storm, Theodor. 78.
Symbolisch. Das Symbolische im Drama und seine theatralische Darstellung. 83. 122 u. f. 152.

Technik s. Drama.
Theater.
Bayreuth. Festspielhaus. 150.
Berlin. Kgl. Schauspielhaus. 150. 191. 202. 364.
Deutsches Theater. 84. 182.
Dresden. Kgl. Hoftheater. 78. 201.
Frankfurt a/M. Stadttheater. 272.
Hamburg. Stadttheater. 80.
Leipzig. Stadttheater. 216. 355.
Meiningen. Herzogl. Hoftheater s. Meininger, die.
München. Königl. Hoftheater s. Gesammtgastspiel, Münchener.
Weimar. Großherzogl. Hoftheater. 190. 371.
Wien. K. K. Hofburgtheater. 52. 77. 79. 80. 86. 124. 216. 242. 355. 356. 361. 371 u. f.

Stadttheater. 343. 361. 362.
Theater ſ. im Uebrigen unter Drama u. ſ. w.
Tieck, Ludwig. 160.
Tragiſch. Ueber das Weſen des Tragiſchen. 182. 183. 341 u. f.
Tragiſche Schuld ſ. Schuld.
Tragiſche Nothwendigkeit. 209—211. 343 u. f.
Das Tragiſche bei Grillparzer. 29. 32 u. f.
Das bürgerliche Trauerſpiel. 127. 132. 134. 135. 215. 216. 327.
Im Uebrigen ſ. Drama.
Triſtan l'Hermite. 147.
Trochaeus. Der Trochaeus im deutſchen Drama und ſein Verhältniß zur deutſchen Sprache. 19—28.

Uechtritz, Friedrich von. 158.
Uhland, Ludwig. 33. 100.

Vers. Vers und Proſa im Drama ſ. Sprache.
Viſcher, Friedrich Theodor. 178.
Volkelt, Johannes. 29. 36. 81.
Voltaire. 37. 147.
Voß, Richard. 52. 271.

Wagner, Richard. 57. 58. 68. 149. 150. 169. 170, 172. 182. 187. 253. 352. 354. 358. 372.
Weber, Carl Maria von. 369.
Werner, Zacharias. 13—15. 18. 28.
Weſſely, Joſefine. 79.
Weſt ſ. Schreyvogel.
Wienbarg, Ludolf. 257.
Wilbrandt, Adolf. 163. 187.
Wildenbruch, Ernſt von. 33. 52. 271. 300.
Wohlmuth, Leonhard. 276.
Wolff, Pius Alexander. 366. 369. 370.